FERNANDO VILLEGAS

MATINÉE, VERMOUTH Y NOCHE...

... Treinta años de películas viejas, espectadores ancianos, actores muertos, monstruos jubilados, platillos voladores para la risa y el autor husmeando tras todo eso...

SUDAMERICANA

Índice

Cubierta
Sinopsis
Matinée
Vermouth
Y noche…
Notas
Créditos

SINOPSIS

Este no es un libro de cine. No tiene ni el contenido ni la estructura, formato, estilo y sapiencia erudita exigida a los que merecen esa clasificación. No está concentrado en evaluar tal o cual selección de películas —los «clásicos de todos los tiempos» o cualquier otra categoría de uso corriente o inédito— y mucho menos es una historia del cine, ni en Chile ni en el mundo, como tampoco se inmiscuye en la tecnología de la imagen ni la examina como arte o como industria. Por lo mismo no se encontrará aquí la fotografía de Humphrey Bogart con el cuello de su impermeable levantado y su mirada algo triste o la de Marilyn Monroe con su pollera alzada por una corriente de aire y su sonrisa maravillosa si acaso alguien, ante esa foto, presta atención a la sonrisa en vez de a otros aspectos de esa inolvidable epifanía. No hay aquí fotografías de actores y actrices. Si de agregar imágenes se tratara, hubiéramos debido hacerlo con el contenido de viejos álbumes familiares y añejas revistas escolares para hallar a los niños que desde hace cuarenta, cincuenta y hasta sesenta años aún están formados en la foto del curso o, con caritas felices, nos miran agrupados alrededor de un árbol de pascua o una pelota de fútbol. Ellos fueron quienes protagonizaron hace ya mucho tiempo esa aventura que era «ir al cine», los que asistían a las funciones de las que vamos a hablar. Ellos son los grandes actores y actrices de este libro. Y de ahí también el título, sonando a cosa antigua y obsoleta. ¿Cuántos de ustedes saben o recuerdan qué significaba «matinée» o «vermouth»? Hoy son como palabras de un idioma olvidado o jerigonza de especialistas hablando de la tercera dinastía egipcia.

Tampoco es una «historia cultural» basada en las décadas del período en el que nos vamos a concentrar, desde los cincuenta hasta más o menos los ochenta; el autor está muy falto de cacumen académico como para ese emprendimiento. Mis conocimientos cinematográficos son para la risa y mi paciencia para los detalles no vale hongo; como resultado solo estoy capacitado para, a lo más, deambular entre las reliquias que en la memoria conservo de ese período de unos treinta años y rememorar lo que era la *experiencia de ir al cine en esa época y no en otra*, la mía, la de mi generación y una o dos más, amén de qué significaba *ver esas películas y en ese momento*. Voy a recordar, en suma, lo que experimenté cuando de la mano de mi santa y desaparecida madre era religiosamente llevado cada domingo a la matinée, luego cuando de adolescente iba acompañado de amigos que ya no lo son, después cuando he ido con mi señora o una hija o algún compadre todavía vigente, y ahora último, finalmente, tratando de revivir todo eso encerrado en mi estudio, frente a una pantalla de computador, con al menos una cerveza al lado pero ojalá algo más fuerte mientras veo antiguos refritos en YouTube.

Será principalmente a lo largo de esas tres décadas, quizá las más gloriosas de la industria de exhibición del cine en Chile, por las que nos vamos a pasear. Fueron gloriosas por la inmensa abundancia de la oferta, por su carácter de entretención casi monopólica y porque sumergieron a generaciones en un infinito océano de películas esencialmente *Made in Hollywood*. Haremos el recorrido sembrando al voleo unas cuantas especulaciones, digresiones y divagaciones, que es a lo que alcanzan mis capacidades «teóricas». Será apenas —y a medias— eso y nada más.

Pero podríamos también evaluar el carácter de este libro al revés, no por sus faltas sino por sus méritos. Y el principal, quizá el único, es que vuestro servidor ni siquiera intentará acercarse a los muchos ya escritos sobre casi todo lo que se ha filmado y cómo se ha filmado desde Lumière en adelante, a los miles de artículos publicados en cientos de revistas o ahora también en sitios web, donde se detallan hasta los nombres de los tipos que servían el café en el casino del estudio. No repetir majaderamente lo que otros han dicho es no poca virtud, si bien me ha sido fácil practicarla debido simplemente a que carezco de la prolijidad y paciencia que supondría un ejercicio de reiteración. Este territorio, el del cine tal como lo trata gente seria o erudita, ha sido arado, sembrado, cosechado y vuelto a arar, sembrar y cosechar tantas veces que sería un despropósito sumarme a la infinita fila de cultivadores del mismo. ¡De qué no se ha escrito! Además, ya se ha disertado en abundancia acerca de sociología del cine, la o las estéticas del cine, política del cine, la política en el cine, sobre actores, actrices, directores, estilos, ideologías, censuras, premios y festivales. La tinta ha corrido a raudales desde y hacia bibliotecas completas y también ha supurado a mares desde las páginas de revistas especializadas, algunas casi ilegibles, auténticos mazazos de pedantería afrancesada en el peor sentido de la palabra, como *Les Cahiers du Cinema*, aunque también las abluciones se han celebrado en otras que eran casi del corazón, como lo fue una ya fenecida, publicada en Chile hace varias décadas, encantadora en su ingenuidad y ausencia de pretensiones, la revista *Ecran*. Entre ambos extremos, todo el espectro…

Nuestra meta, si así podemos llamarla, es mucho más desordenada y caótica, personal, totalmente subjetiva y repleta de digresiones. Mi deseo no es hablar de películas —aunque lo haré a la pasada de unas cuantas— sino contarles acerca de…

cómo fue ver cine durante el período clásico y más próspero de la exhibición de películas en Chile, el cual ubico entre los años cincuenta y ochenta…

Eso es. De eso trata. Para allá vamos. Apaguen los celulares y prepárense para ver mi descripción de dicha experiencia en aquellos años, sumergirse en el significado y mensaje oculto o notorio de los géneros prevalecientes por ese tiempo y saber qué significaron esas películas para quienes eran niños en los cincuenta, adolescentes en los sesenta, jóvenes en los setenta y

ochenta y hoy son los ciudadanos que, con alrededor de sesenta y cinco años se gastan una fortuna en las farmacias y se quebraron o están por quebrarse una cadera. Prepárense para acompañar a esos nenes, hoy convertidos en vejestorios, encarando la edad de oro de la entretención cinematográfica y cómo fueron formados por aquella. Verán también cómo eran las salas donde esas películas se exhibían, cómo era encarar la prohibitiva censura por edades, cómo funcionaban los rotativos y los «cines del centro» a los que iban nuestros padres y adonde nosotros mismos, ya más crecidos, asistimos a funciones de «vermouth» o «noche». Y a propósito de géneros, les haré ver los desvencijados monstruos de esos años, las invasiones extraterrestres, los pulcros vaqueros que galopaban en un mundo envuelto en glorioso technicolor y las tragedias de las que se salía llorando a moco tendido.

¡Hay tanto que ver! Será una larga función. A Dios gracias los historiadores del Séptimo Arte no se ocupan de estas cosas y por eso me queda espacio para pasarles esta película. Los historiadores, como corresponde a su oficio, se comportan con seriedad y cuando hablan de cine nos cuentan de Lumière y de los *«obreros saliendo de una fábrica»*, de Méliès y su encantador *Viaje a la Luna*, de Hitchcock, de Orson Welles o de Eisenstein, pero ninguno nos dice una palabra acerca de lo que significaba ser un púber de doce o trece años y ver al diminuto Alan Ladd y su inamovible sombrero propinando sus fulminantes puñetes en un bar del Far West, o acaso a Curd Jürgens, serio y adusto, capitaneando un submarino alemán con la marinería ocupada de entonar Lili Marleen como si no tuvieran nada mejor que hacer.

Los que vivimos esos años nos estamos olvidando o ya olvidamos todo eso. Recordamos apenas, como si rehiciéramos una historia muy vieja, qué nos decían, en las largas tardes de fin de semana, esas hoy a menudo olvidadas películas, cuál era el mensaje inconsciente de las historias de horror o de amor o de balazos, de las invasiones del espacio exterior y de las policiales con detectives privados rudos pero de corazón de oro y siempre al borde de la quiebra. Este libro tiene por objeto examinar, reanimar y, quién sabe, hasta aclarar todo eso… La función está por empezar, perdonen sus muchas faltas.

MATINÉE

… ¡Ah, qué alegrón y entusiasmo nos rescataba del tedio que tan intensamente ataca a los niños cuando mamá o papá nos mandaban a peinarnos porque iban a llevarnos a la matinée! Ese era, al mismo tiempo, el momento culminante y el canto del cisne del fin de semana. Ya explicaremos por qué. «Matinée», la función más temprana de los cines, celebrada alrededor de las dos de la tarde, era la de las películas «para mayores y menores», el mundo de los monos animados, los vaqueros, los monstruos y los platillos voladores. Para esa época feliz de la infancia plena, la que aún no se acerca a los trece años, edad limítrofe anunciando la fastidiosa pubertad con sus tragedias de mazapán y sus poses melodramáticas, dicha salida era el gran panorama del día domingo. También fue la primera y repetida experiencia de las cosas amargas de esta vida porque tenía tufo a cosa final, a doloroso epílogo: el día siguiente era lunes y debíamos ir al colegio. Ante esa horrible amenaza acercándose inexorablemente, la matinée, bendita sea, nos otorgaba alivio y tregua. Era la tierra de nadie entre el fin de semana y la semana escolar que estaba por comenzar. En la oscuridad de la sala podíamos olvidar, y olvidábamos, lo que se nos venía encima, la atroz levantada del lunes y eso de lavarse la cara con agua helada. El baño completo, a Dios gracias, era solo el domingo en la mañana. Rara vez tenemos ahora, de adultos, emociones tan fuertes. ¡Y por eso qué vívida y mordiente era la percepción de la fugacidad del tiempo y el fulgor de cada momento! Estoy seguro de que no hay nadie entre nosotros, miembros de dicha cohorte demográfica, que deje de recordar siquiera una imagen y quizá un rastro olfativo —olor a helados, a la Bilz, al algodón dulce— de al menos UNA de esas tardes dominicales, cuando íbamos de la mano de mamá o papá y estábamos excitados con la sola idea de la película o el festival de monos animados que nos estaba esperando. En este momento, mientras escribo, me veo caminando por calle Merced en dirección al cine Miraflores, hoy desaparecido; es una tarde soleada de 1956 o 57 y mi madre es mucho más joven de lo que soy ahora recordándolo. El aire es fragante, el cielo muy azul. Debe ser primavera. Veo a mi madre en la boletería comprando las entradas. En las paredes del foyer hay afiches de las próximas películas. Luego, ya en la sala, en algún momento indeterminado estoy mirando su perfil apenas iluminado por el resplandor lechoso de la pantalla y me doy cuenta de que está aburrida de los mustios vaqueros en blanco y negro galopando frente a nosotros. Bosteza y se aguanta las ganas de salir porque ha venido por sus niños. Es solo un instante y, en el acto, ese clip de la memoria, como una película vieja que está por cortarse, blanquea, vacila y se termina…

«Ir al teatro»

Para verdaderamente entender más allá de las meras palabras, entenderlo en la piel y en la carne, experimentar en toda su dimensión las épicas expediciones cinematográficas que en los años cincuenta celebraban padre, madre e hijos yendo a la función de matinée, el aura de esa gran aventura dominical que era «ir al teatro», el lector debe primero hacerse cargo —ya sea recordando o imaginando— del interminable protocolo que la precedía, las horas gastadas en la mañana por el entero grupo familiar, todos de cabeza sobre las tres o cuatro páginas de la cartelera de cine de *El Mercurio* para elegir a dónde ir, a lo cual seguían interminables discusiones acerca de los méritos de las alternativas, las distancias a recorrer, si acaso se podía llegar a pie o había que tomar «la micro», el tiempo que requería y mil asuntos logísticos más, por cuanto esa ceremonia, ese ritual que ya de por sí era excitante, se enfrentaba siempre al siguiente hecho básico: la extraordinaria dimensión de la oferta cinematográfica disponible para el respetable público de esos años.

Damas y caballeros: nos enfrentábamos a montañas de celuloide, a muchísimos cines, a un menú interminable. Hoy, principios del siglo XXI, tenemos suerte si hay UNA película en cartelera que no hayamos visto o nos interese. Y los cines se cuentan con los dedos de la mano aunque parezcan más porque se ofrecen como multicines. Tan fenomenal era en esos años la presencia del «teatro» que estos le otorgaban gran parte de su fisonomía al paisaje de las ciudades. Los cines estaban en todas partes; nos invitaban y convocaban a solo dos o tres pasos de nuestra casa, había al menos uno a pocas cuadras, pululaban en los barrios, se alineaban en las avenidas y se apiñaban en el centro, espacio donde sus letreros de neón eran el plato fuerte de la iluminación nocturna. Una ciudad no merecía ese nombre sin un *downtown* con edificios de altura siquiera modesta, letreros de neón, una zapatería para señoras, algún tráfico de vehículos y un cierto resplandor y esplendor excitante, excitable y farandulero del cual el cine y sus iluminadas marquesinas eran el elemento preponderante. Envueltos en esa luz era donde se veía a la gente, los lugares adonde iban las personas, la causa y motivo principal del movimiento.

Dicho sea de paso, fue aquella una época sencilla, unilateral, cuando las ciudades de medianas a grandes no eran confusas conurbaciones sino que manifestaban una clara forma e identidad, un rostro que era su «centro» y que era también su símbolo, territorio sagrado, espacio inmune a los peligros, lugar seguro donde imperaba la ley y el orden, la materialización misma de la civilización occidental. Los niños de Santiago, cuando ya se nos permitía salir solos, deambulábamos por sus calles, pasajes y galerías comerciales sin la más mínima sensación de

peligro. Circulábamos en patines o monopatines bajo un cielo azul, en calles despejadas donde imperaba la paz, la corbata y los zapatos de taco alto.

Lo bajo, lo arrabalero y lo peligroso estaba confinado a las poblaciones «callampas», a los «barrios malos» situados en un más allá indefinible del que los niños solo oíamos referencias tan misteriosas como si se tratara de territorios situados en otra galaxia. El centro solo invocaba imágenes de esplendor a lo New York, aunque tuviera únicamente un área no mayor a cuatro cuadras por cuatro y con edificios no más altos que doce pisos. Era dentro de esa pequeña burbuja donde se desplegaba el mundo de los cines elegantes, los «cines del centro» a los que ya echaremos una mirada.

¡101 y 80 millones!

Vamos a los datos duros, como dicen los periodistas: Si en esas mañanas de domingo era difícil escoger a cuál matinée iríamos era por el asombroso número de salas de cine que había en los años cincuenta y sesenta, sin duda varias veces superior al de hoy en relación a la población. En 1958 y solo en Santiago, entonces una ciudad de apenas 1.200.000 habitantes, 101 cines estaban a disposición de la ciudadanía. ¡101! Pero también los había en buen número en las demás ciudades del país, en las medianas y pequeñas, en pueblos, en los balnearios, en todas partes. El hecho flagrante en el campo de la entretención de masas era precisamente el predominio casi absoluto del cine. Tan desaforada abundancia permitiría catalogar esa época, al estilo de como se hace con los períodos geológicos, como la Edad del Cine.

Era un auténtico monopolio. No habiendo televisión, ni menos internet, el cine era la principal y a veces la única entretención pública. Los medios visuales son siempre los más poderosos porque el mundo, salvo a los no videntes, nos entra por los ojos, pero dicha experiencia es doblemente más fuerte si las imágenes escapan de la rutina, si no son las de todos los días y nos impresionan con cosas nuevas e insólitas, lo cual es precisamente lo que nos entregaba el cine. La imagen siempre ha sido lo que con mayor fuerza inculca prejuicios, emociones y visiones del mundo, falsas o verdaderas. Los niños, entonces y ahora, rara vez leen los diarios y muy pocas veces oyen o ven las noticias, de modo que solo «lo verdaderamente visto equivale a lo verdaderamente sabido», qué digo, a lo auténticamente real.

En la sumisión ante la imagen de la pantalla coincidía la totalidad del país, y sigue coincidiendo, solo que ahora el fenómeno es aun más poderoso e irresistible porque la pantalla del televisor o del computador atrapa a la población no una o dos veces a la semana y por una hora y media como lo hacía y hace el cine, sino todos los días y durante varias horas. Y sin

embargo, el efecto de esa exposición a la fuerza de las imágenes en el pasado, aunque a primera vista parezca mucho menos intensa, lo era mucho más debido a su homogeneidad: no habían cien mil contenidos distintos compitiendo por nuestra atención, sino básicamente uno solo: la imaginería producida en Hollywood.

Para empaparnos de esa imaginería y en una población que era la tercera parte de la actual se vendían ¡80 millones de entradas al año! Esta cifra lo dice todo.

¿Cuántas se venden hoy? Con entusiasmo, señalando la cifra como prueba de la recuperación de la industria, se dice que unos 17 millones de entradas anuales. O sea que cada habitante va al cine, en promedio, una vez al año. Y en 1958 iba dieciséis veces…

«Cines de centro»

Coronando la enorme variedad de salas de cines existentes en esa época, cuando ver películas era la gran diversión nacional, a veces la única, en el pináculo del prestigio y la elegancia, o al menos de la formalidad decorosa de la vida civilizada, estaban los «cines de centro». Situados en la zona comercial y central, estos cines le daban a las ciudades grandes un cierto aire de metrópolis y a las chicas, el mínimo absolutamente necesario de modernidad para no calificar como retrasadas aldeas. La oferta de los cines de centro eran butacas sin resortes que se clavaran en el culo y baños por donde habían pasado la escoba y el excusado vaciaba la mayor parte de su contenido con una sola tirada de cadena, pero además, especialmente en Santiago, ostentaban una elegancia palaciega; sobre todo eran los cines donde se presentaban las películas recién llegadas, los «estrenos», los cuales se exhibían en funciones con horarios precisos. Estas funciones eran la «matinée», que empezaba a las dos o dos y media de la tarde, la de «vermouth», a las siete de la tarde o alrededor de esa hora, y finalmente la de «noche», como a las diez. Algunos cines, dependiendo de la duración de la película, ofrecían una función «selecta» —¿por qué recibió ese nombre?— que se celebraba a las cuatro de la tarde. Otros ofrecían los fines de semana una función «matinal», la cual partía a las once. Normalmente en esta función se exhibían películas para niños o monos animados.

Todas esas funciones, salvo la matinal, eran numeradas. Al comprarse el ticket debían escogerse las butacas que se deseaban ocupar entre las disponibles. No se vendían entradas que no tuvieran asignada una butaca. Cuando ya estaban todas compradas —sorpresa desagradable con que a menudo nos topábamos después de haber «hecho cola» por largo rato— el tablero de la función aparecía puesto al revés, como dándonos la espalda y haciéndonos un desaire. De ahí la expresión «a tablero vuelto» para calificar una función exitosa. El tablero era una placa

metálica de bronce o latón repleta de filas de agujeros que representaban cada uno una butaca donde pequeños rollitos de papel con una letra y un número señalaban la respectiva ubicación. No era nada de raro sufrir el chasco de no encontrar entradas, porque a veces la película había adquirido tal capacidad de convocatoria que no solo sus funciones se compraban y llenaban con anticipación, sino además se llegaba a exhibir por uno o dos años corridos.

En los sesenta, la prosperidad y esplendor de la industria de exhibición cinematográfica llegó a tal cumbre de eminencia que muchos cines de centro en Santiago se remodelaron de modo fastuoso y se crearon otros nuevos con un grado de elegancia extraordinario. Ninguna ciudad de Sudamérica, ni siquiera Buenos Aires, podía competir con Santiago en ese rubro. Cines de centro que llegaron a eximias alturas, cada cual con su propio estilo, fueron el Victoria, el Rex, el Metro, el Lido, el España, el Real, el Central, el Windsor, el Astor, el Santa Lucía y, en especial, el Gran Palace. Y estoy casi seguro de que algunos se me han pasado por alto. El Gran Palace, sobre todo, materializó la apoteosis de ese desarrollo inmobiliario-cinematográfico. Merecía ese nombre. ¡Hasta tenía una fuente de agua en el foyer y juegos de luces en la sala! Y ofrecía a los zapatos de la concurrencia alfombras auténticas, mullidas y profundas, no ese producto harapiento de la era actual, la moqueta. En todos estos cines de primera categoría se llegaba a la butaca adquirida, en especial si la función ya había empezado y la sala estaba a oscuras, gracias a los servicios del acomodador, un fulano de uniforme provisto de linterna que, haciendo las veces de anfitrión, nos encaminaba por el pasillo hasta la fila donde estaba nuestra ubicación. Desde el pasillo, apuntando con el haz de luz, nos señalaba nuestros lugares. Me cuenta y recuerda Héctor Soto, ilustre especialista cinematográfico de la plaza, que los acomodadores del Victoria usaban deslumbrantes chaquetas blancas, de modo que parecían mozos de un restorán de lujo de a quinientos dólares el consomé. Asistir a estas salas era bastante cercano a ir a la Ópera de Viena.

La función numerada de un cine de centro, como correspondía al comportamiento de la gente decente y bien vestida de la época, se veía con el mayor decoro. Reírse o asustarse con un ¡ohh! estaba permitido, pero no más que eso. Nada de gritos, de chistes o tallas a voz en cuello, nada de soltar pedos o comentarios a viva voz. Podía toserse, pero con discreción. En lo principal se veía la película en respetuoso recogimiento y hubiera sido impensable, en esos años, comer a dos carrillos el contenido aceitoso y crujiente de un paquete de palomitas de maíz. Hubieran sacado al infractor con auxilio de la fuerza pública. Terminada la película se salía en orden, con una sonrisa si la cosa había sido divertida, con expresión seria si era el caso contrario. Y ya en la calle «esperábamos un taxi» para regresar a casa.

ROTATIVOS

Sin embargo, el palacio de la niñez, el Vaticano de las funciones de matinée, el Cielo al que podíamos ascender al menos cada fin de semana, no eran tanto los cines del funciones numeradas como los rotativos, cuya peculiar naturaleza ya examinaremos. Los rotativos operaban en muy diversos niveles de decencia o indecencia tanto en el centro de las ciudades como en los barrios, pero todos los ejemplares de ese bestiario, todas las variedades, todos esos recintos, todas esas salas donde galopaban los vaqueros y aterrizaban los platos voladores, espacios para nosotros sagrados y que por un largo período se multiplicaron casi como una plaga, todos, repito, todos desaparecieron por igual. Se buscaría en vano, hoy, el equivalente de esa fenecida especie. Más fácil sería hallar un plesiosaurio pastando en la plaza de Armas. Para los mayores resulta una extinción casi increíble porque fue en el rotativo donde los sesentones de hoy —o vejestorios aún más curcunchos— nos mamamos, de niños, una enorme cuota de películas y, con ellas, una enorme dosis de formación o deformación.

Ya no sucede. La experiencia cinematográfica de los menores del presente es muy distinta, incluso si ven mucho cine. *Ven* cine, pero no *van* tanto al cine. Gran parte de su dosis la ingurgitan en el televisor o en la pantalla del PC y la viven de otro modo, en diferentes espacios, a menudo solos y no en medio de una tribu, en condiciones de autismo y no de colectividad y con una relación muy diferente con las demás formas de entretenimiento. Y en todo caso el contenido es bastante diferente.

Mucho más importante: el cine es, en el siglo XXI, apenas UN medio de entretención entre muchos; por esa simple razón no reviste el mismo peso y significado que tuvo durante mi remota infancia y quizá en la suya, estimado lector o lectora. Fuera de eso las salas de hoy promueven una experiencia muy distinta. Al menos las más recientes, las que pertenecen a cadenas como el Hoyts —dejemos de lado las reliquias a punto de convertirse en templos bautistas o de los Soldados de Cristo, en locales de apuestas del Hipódromo o en minimarkets— tienen la dimensión, la modernidad, el espíritu y la onda impersonal y cien por ciento utilitaria de un aeropuerto. Son cines, pero también son restoranes, comercio de videos, heladerías y puntos de venta de hot dogs. Incluso ostentan ciertas pretensiones de confort a todo trapo: las butacas se acercan al modelo de la clase *business* de los vuelos internacionales, las pantallas son muy amplias y hay aire acondicionado para hacer circular debidamente un perenne y nauseabundo olor a papas fritas. En cambio el telón del rotativo solía no ser mayor que un mantel, el aire estancado apestaba a peos, había que mirar entre las cabezas de los tipos sentados delante de nosotros y las butacas hervían de pulgas y resortes amenazantes.

El rotativo fue una poderosa y duradera institución. En él se educaron o maleducaron generaciones de chilenos de los tiempos que precedieron los muchos modos de divertirse —tele, internet, videos, juegos electrónicos, etcétera— de que disponen hoy los niños, púberes y adolescentes, por no mencionar un muy libre acceso al sexo. En las décadas de las que hablamos

la variedad de entretenciones a la mano era, comparada con la oferta de hoy, de una pobreza franciscana. Los adultos disponían de sus farras con los amigos, fiestas bailables, despedidas de colegas, de solteros y solteras, matrimonios, intrigas sentimentales, visitas al casino o el estadio, reuniones para jugar a los naipes o al cacho, la lectura —mucho más que ahora—, la radio y por cierto, del cine; los menores tenían las pichangas, las fiestas de cumpleaños, los «bailoteos», algo de lectura —también mucho más que ahora— y el rotativo de barrio. El cine era casi la única fuente sistemática de fantasía e imaginación que no proviniese de libros o de truculentos radioteatros. Salta a la vista, además, otra diferencia: casi la totalidad de la diversión de esos años se celebraba en grupo, en compañía; la de hoy tiene mucho de inmersión solitaria frente a la pantalla de algún artefacto electrónico.

¿Cuántos cines había en total, sumando rotativos malacatosos y elegantes salas de estreno? Les repito la cifra ya dada y casi increíble: solo en la capital, 101. Eso en 1958. Algunos más deben haberse agregado en los años que siguieron. Santiago estaba literalmente repleto de cines, pero lo mismo puede decirse, en proporción al tamaño, de todas las ciudades del país. Solo en los pueblos de frentón no había más de uno, quizá dos, por lo cual en ellos se fundían todas las variedades. El cine, en ese caso, no era cine de barrio ni era rotativo ni de funciones numeradas; simplemente era *el cine*, cumpliendo varios papeles según el horario; rotativo hasta las siete y luego funciones numeradas para los adultos.

ANATOMÍA DEL ROTATIVO

Pese a que el rotativo, tanto en su variante de barrio como en la de centro, fue un elemento central en la formación de varias generaciones de miembros de la raza humana —¡insisto en mi tesis!—, aun así las actuales hornadas de jóvenes, los nietos de dichas generaciones, no tienen ni la más mínima idea acerca de qué es o más bien qué era eso. No conocen ni siquiera la palabra «rotativo». Incluso personas mayores que sí los conocieron no recuerdan bien muchos de sus sabrosos detalles. Los informo o les refresco la memoria: el rotativo era un cine que proyectaba no una, sino varias películas a lo largo de la tarde y a veces desde media mañana, de modo continuo, solo con un breve interludio entre una película y la siguiente. Los espectadores, si lo deseaban, podían repetirse el plato hasta el cierre de la sala, ya en la noche. Podían permanecer en el cine toda la velada mientras la función «rotaba». Dos, tres películas, una tras otra, luego el ciclo se repetía; volvía a proyectarse la primera de la hilera, luego la siguiente, y así sucesivamente. Muchos salían del cine en estado de estupor comatoso, mareados luego de esa porotada de celuloide, atónitos de que el mundo exterior siguiera existiendo.

El rotativo funcionaba a menudo en un local que pudo haber sido, en tiempos aún más lejanos, en los años veinte o treinta, un teatro propiamente tal para actores y melodramas o uno de variedades para coristas y zarzuelas. ¡Quién sabe cuán precarios eran los recintos de rotativos en las localidades muy pequeñas y en tiempos muy remotos! Hablo de una época en la que, en un cine de Mulchén —según nos lo refería nuestra santa madre— una señora de campo, viendo al malo de la película avanzar hacia las espaldas del jovencito blandiendo un puñal, se puso a gritar: «¡Por el favor de Dios, alguien que le avise a ese joven que lo van a acuchillar!».

En otros casos esos recintos habían sido construidos a propósito para ser salas de cine, pero mantenían el estilo arquitectónico del teatro clásico y eran de grandes dimensiones. Los edificados en Chile en los años treinta fueron especialmente amplios y fastuosos. Y si habían sido un teatro antes de ser adaptados como salas de cine, entonces no faltaban huellas de esa primera encarnación, aunque con grandes dosis de indudable decadencia inmobiliaria porque dicha conversión no había tenido otro fin sino sacarle rentabilidad adicional a un edificio ya obsoleto. Quizá en su tiempo habían tenido mullidas butacas, pero ya no. Menos aún se preservaban intactas las viejas elegancias. El decaimiento era peor hacia los pisos superiores, en los balcones del segundo piso, en el *pullman* del tercero, o en el cuarto nivel, si existía; en este último caso era una dependencia infernal a la que iban solo los valientes o los desesperados. Frente a ese semicírculo de niveles cada vez más altos y cada vez más ruinosos la pantalla ocupaba una sección reducida del escenario y estaba enmarcada por los adornos habituales de los teatros, un arco o arcada repleto de molduras con ángeles a medias mutilados, querubines ya sin nariz, grecas y flores de yeso cubiertas por capas de polvo depositadas a lo largo de décadas.

Pese a dicha condición a menudo harapienta y descuidada, el rotativo era, para los nenes de corta edad, la traducción tangible y alcanzable de la eternidad celestial. ¡Mientras no traspusiéramos la puerta de entrada y salida, donde un funcionario recibía los boletos y los arrojaba dentro de un cambucho, conservábamos el derecho a permanecer en la sala! ¿Qué más se le podía pedir a la vida? La función consistía en al menos dos películas, a menudo tres y a veces hasta cuatro. Era impensable, inaceptable e inconcebible un rotativo que ofreciese solo una. Esa mezquindad quedaba reservada para los cines de centro. Si se exhibían solo dos películas había tiempo para dos o tres ciclos. A menudo sucedía que entrábamos en la mitad de una película, pero no importaba; se la veía desde la mitad para en la próxima vuelta enterarnos del comienzo. Al principio veíamos el final y al final el principio. Estábamos acostumbrados. Ignoro qué efectos tuvo eso en nuestra concepción del mecanismo causa-efecto.

Las funciones de los rotativos eran casi todas para menores y eso las hacía ruidosas. Se desarrollaban, especialmente en los cines de los barrios más populares, con un ánimo levantisco al borde del motín. En los pisos superiores, balcón o palco, las cosas podían ponerse muy peliagudas. Solía trepar a esas alturas solo la hez de la tierra, los malevos del barrio, los chicos

malos, los que ahora llamamos «lumpen». Era su reino y más valía no ir allí. Desde esas alturas infernales —pues todo estaba trastrocado y era «arriba» donde se localizaba el infierno— algunas de sus criaturas bien podían desenfundar el miembro y rociar la platea donde estaban los chicos buenos. Y no era desusado oírlos soltar entre carcajadas los más ruidosos pedos que he oído en mi vida.

En Valparaíso…

Todas esas características generales de un rotativo sufrían, en las provincias, alguna modificación mayor o menor como resultado del carácter de la región donde se encontraban, la geografía y demografía de la ciudad. En el caso de Valparaíso, la ciudad de provincias que más conozco y quizá, en verdad, la única que conozco, esa peculiaridad la aportaba su estructura única, dividida entre una parte llana al borde del mar, llamada el plan, junto a otra en altura, la de los cerros. De hecho era una sola cadena de cerros dividida en diversos cerros, menos por razones geográficas que urbanísticas, sociales y onomásticas.

Al menos en los años cincuenta y mediados de los sesenta el plan del puerto, en su sección más moderna y desarrollada, situada entre la antigua estación ferroviaria Puerto y la plaza Victoria, era principalmente zona de comercio, bancos, cines, plazas, mercados, instituciones estatales y portuarias, ferias, diarios, oficinas profesionales y de corretaje y no tanto así de residencias. Y en su parte menos civilizada, desde la estación ferroviaria hacia el sur o desde la plaza Victoria hacia el norte, el plan era territorio de bares de mala muerte, hoteles harapientos, burdeles, comercio pinganilla y bodegas de frutos del país; aún más hacia el sur se convertía en área de recintos navales de todo orden hasta culminar, ya en Playa Ancha, con la escuela Naval, mientras aún más hacia el norte se convertía en la avenida España que iba hacia Viña del Mar. Eso, en los años cincuenta y sesenta. En la parte edilicia, comercial y desarrollada del plan era donde principalmente se paseaba el genial Joaquín Edwards Bello fraguando sus crónicas, a veces dos diarias, los paseos que le permitían descubrir los superrealismos que son tan normales en Valparaíso aún hoy, ya sea al encontrar un maniquí decimonónico botado en un sitio eriazo o a un gordo gato durmiendo apaciblemente en el escaparate de una cordonería.

La mayor parte de la población porteña vivía —y vive— en los cerros y eso creaba una distancia no solo geográfica sino también metafísica entre los cines del plan y los situados en aquellos. Los rotativos de cerro eran los de peor catadura, los más estropeados y alarmantes, sitios donde hoy en día, de existir y mantenerse como eran en esos años, este cronista solo se atrevería a ingresar protegido por mercenarios serbios pesadamente armados. Pero en esos

tiempos de niñez no teníamos aprensiones ni una clara sensación de peligro. Es muy probable, además, que dicho peligro no existiera. Sí existía una precariedad mucho mayor. Los cines de cerro nunca habían sido ni siquiera teatros de variedades venidos a menos y convertidos en «biógrafos» en los años treinta o cuarenta, sino reconstituidas bodegas o galpones de uso original no identificable. Un teatro, al menos uno de principios del siglo XX, solía ser una construcción con palcos, motivos rococó, frisos dorados y cortinajes contundentes, todo lo cual, por venidas a menos que estuvieran esas elegancias, otorgaban cierta dignidad al conjunto, pero en Valparaíso los cines de dicha procedencia solo podían encontrarse en el plan, en los de funciones numeradas con horario fijo o en los mejores rotativos.

Los de cerro eran cosa patética y provisoria en todos los sentidos de la palabra. Nada de antiguas glorias teatrales. Nada de bodegas donde pudiera encontrarse un montón de afiches de divas del 900. Nada de decorados desvanecidos y repletos de polvo y nidos de araña. Algunos de esos rotativos eran apenas más sólidos y permanentes que uno de esos circos cierto día instalándose en un peladero y que a la semana siguiente ya han desaparecido. Aun así, como todo lo que en Chile es provisorio, podían durar medio siglo. Cuarenta años o cuarenta días, porque en cualquier invierno riguroso el viento o la lluvia torrencial, como a todo lo que sobrevive precariamente en los cerros de Valparaíso, se los podían llevar cuesta abajo. Una digresión, si me lo permiten: en esos tiempos los cerros eran básica y simplemente una expresión geográfica repleta de casas, mientras hoy, no solo para los forasteros sino también para sus habitantes, son además —o quizá principalmente— una expresión turística, lugar común de la cinematografía con pretensiones de arte, forzada nostalgia portuaria y cierto lirismo bohemio convertido en cliché y en negocio inmobiliario. Hasta quien vive todo el año en un cerro de Valparaíso, el indígena de verdad, debe sentirse por momentos como un actor de reparto representando su número del nativo originario ante los turistas que se mueven por doquier con cámaras colgando del cuello. Se ha cantado, filmado, fotografiado y poetizado Valparaíso en exceso, hasta el cansancio. Se lo ha manoseado hasta el hartazgo. Es menos ciudad que museo y presunto tesoro de la humanidad, menos lugar donde vive gente de verdad que punto de referencia de una espesa pedantería de arquitectos y paisajistas, menos urbe que entelequia urbana materializada en libros, planos, discursos, proyectos grandiosos y palitos de maqueta. Lo que era simple parte integral de su vida —ascensores, escalinatas, callejones, cerros o hasta la ropa tendida en ventanas mirando hacia el mar— es hoy un catálogo de otros tantos pretextos para libros «sobre Valparaíso» y de una incansable charlatanería turístico-marinera.

Este artefacto turístico y poético viene en distintos sabores: el Valparaíso «para mayores y menores» con paseos en bote por la bahía, el sórdido o prohibido con prostíbulos, bares y restoranes de mala muerte, el de los cafés y «lugares de encuentro» para los personajes con sensibilidades literarias. De tanto usarse y abusarse, los rasgos de Valparaíso, tanto los rascas

como los presentables, parecen hoy los decorados de una perpetua representación. Y sin embargo, paradojalmente, nunca antes Valparaíso había estado más descuidado, vandalizado, rayado, ensuciado, afeado, mal tratado, demolido, arrasado, basureado y desfigurado.

Por lo mismo, el ditirambo porteño, que era original, sustantivo y valedero cuando de eso escribían a porfía Joaquín Edwards Bello o Pablo Neruda y tantos otros vates profesionales o aficionados de hace cincuenta o sesenta años atrás, hoy no solo es ya majadero, sino además mentiroso y engañoso. Citados y mostrados hasta la saciedad, los más auténticos encantos no solo han perdido su alma sino también, y a menudo, su existencia física. Se parlotea no pocas veces de rincones y lugares que dejaron de existir tras la última o penúltima remodelación, demolición o incendio por negligencia o dolo. Sin embargo se continúa mencionándolos celosamente. Se revela así que, además de marchita y gastada, dicha retórica a veces ni siquiera hace referencia a un vestigio de realidad. Apenas se puede perdonar a quien con ojos en blanco recite los mismos cansados versos de vates de hace medio siglo atrás. Totalmente imperdonable es quien barbota dichas estrofas sin haber estado allí y sin saber que muy poco sigue allí.

Como si toda esa hueca charlatanería no fuera suficiente, desde hace una década o dos algunos cerros, como el Alegre, se convirtieron en lugar de moda donde santiaguinos con plata establecieron su segunda vivienda luego de amononar casas que estaban a medio morir saltando, primero adquiridas a precio de oro y luego refaccionadas con la segunda hipoteca. Eso estuvo bien porque una remodelación de lo que estaba por venirse abajo no pudo sino ser positiva, pero con los santiaguinos llegaron los turistas y con los turistas aparecieron los restoranes pirulos y hasta ahí todo seguía estando bien, turismo y restoranes significan valorizar el cerro, darle vida, sembrar dinero, ofrecer pegas, dar vitalidad económica, PERO enseguida o simultáneamente se consolidó la idea —iniciativa fenicia propia de los tiempos, tan inclinados a convertirlo todo en tarjeta postal y fuente de divisas— de que sus calles o pasajes frente al mar, los con valor escénico, debían recibir las atenciones urbanísticas de las autoridades de turno, siempre, en Chile, de infalible mal gusto. Y eso fue un desastre. Dicho proceso ha ocurrido con especial saña y sádica frecuencia en Valparaíso. Es lo que sucedió con el paseo Yugoslavo. En todo el país un sitio arreglado como atracción turística es donde a los comerciantes ambulantes la Municipalidad, esto es, el alcalde de turno y su corte de paniaguados, todos por igual repletos de ambiciones electorales, les han entregado cambuchos de latón o de madera para que expongan su mercancía folclórica. En el caso de Valparaíso dicha mercancía folclórica incluye barquitos de madera *Made in China* con pretensiones de haber sido talladas por viejos lobos de mar, gorros de lana taiwaneses de inspiración quechua, ponchos confeccionados en serie en alguna aldea malaya y cien mil menudencias de imposible detalle. A esa hilera de tenderetes se suman uno o dos sitios miserables en los cuales se puede beber cerveza y comer sánguches. Suele haber un mirador cuyo diseño no le hace la más mínima concesión al buen gusto. A menudo operan como

vespasianas al aire libre para atender esa fuerte afición del proletariado nacional consistente en orinar y defecar en cualquier parte. Los grafiti completan el cuadro.

En esos felices tiempos de los que hablamos, los cincuenta y sesenta, la época de la matinée infantil, dicho «progreso» tercermundista aún no había aterrizado. Los alcaldes eran personas con algún criterio o siquiera indiferentes, lo cual es una bendición porque nada hay peor que el tonto, el mediocre o el bruto con iniciativa. El paseo Yugoslavo, así como el resto del cerro Alegre, estaba librado a su propia suerte y lucía sus todavía dignas bellezas, sus casas aún no del todo arruinadas, su espontánea frescura. El viento y las viudas lo barrían, la lluvia y las ancianas lo regaban.

El San Luis

Fue en ese cerro, el Alegre, en esos años aún desprovisto de pretensiones inmobiliarias y fantasías urbanísticas chantas originadas en el municipio, donde tuve algunas de mis experiencias cinematográficas infantiles más fuertes, lo cual sucedió en el rotativo San Luis, situado en la cumbre del cerro y hoy desaparecido. Era uno de entre los muchos nacidos de algún galpón de indetectable propósito original. Ese tipo de arquitectura cinematográfica —para decirlo con la siutiquería de hoy, incapaz de decir nada de modo sencillo— fue muy común en esa época. El diseño interior del San Luis y de muchos otros era como sigue: el tercio de la sala más cercano a la minúscula pantalla, cosa no mucho mejor ni mayor que sábana de una plaza extendida, estirada y mantenida más o menos tiesa a punta de clavos o tachuelas, estaba reservado para las acomodaciones de privilegio, las más caras y glamorosas; los dos tercios restantes, hacia atrás, eran para el pueblo llano. Los separaba una pasarela de madera. En ambos casos las «acomodaciones» consistían en butacas de madera terciada. Eso, al menos, dificultaba la formación de colonias de pulgas y el empuje artero de los resortes. No había pendiente desde la entrada de la sala hasta la pantalla, de modo que las cabezas de los ubicados en las primeras filas —o de quienquiera que se situara delante de nosotros— eran una intolerable molestia. Se les hacía ver dicha inconveniencia bombardeando sus nucas con bolitas hechas de envoltorios de dulces. Antes de comenzar la función era de rigor que los chicos más guapos del cerro, estrellas y líderes fulgurantes que por lo general ya a los treinta años de edad habrían de convertirse en lastimeros jefes de familia y en oscuros oficinistas, se mantuvieran de pie dando la espalda a la pantalla, apoyándose en el respaldo de la butaca ubicada delante de su puesto, mirando vagamente hacia atrás, hacia la concurrencia, hacia nadie en realidad, estatuarios, en pose para lucir su mayor o menor parecido con Paul Anka o con Elvis Presley.

Se iba al San Luis y a todo rotativo de cerro o de plan en patota. El asistente no eras tú o yo, sino los cabros de la cuadra, la pandilla del pasaje, los pichangueros del barrio. La experiencia cinematográfica era un ejercicio tribal. Hacerlo de modo solitario era inconcebible. Ir al cine equivalía a ir al estadio, a la calle a jugar a la pelota, a la playa, a los taca-taca o a un baile. Se iba en patota, se la veía en patota, se abandonaba el cine en patota. Aun así, siendo una época ingenua, la presencia de la patota no nos protegía de la ilusión del cine, no nos desapegaba, no nos impedía sumergirnos en los afanes y terrores de esa pobretona imagen en blanco y negro extendida en una sábana de cama. Y a la salida, si era de noche y habíamos visto una película de terror, alguna de vampiros con Vincent Price o de *La momia* con Boris Karloff, solíamos iniciar una loca carrera cerro abajo, aterrados, incitándonos unos a otros en esa huida, temiendo cada quien ser el último del grupo, dando inmensas zancadas a lo largo de la inclinada pendiente de la avenida Almirante Montt, volando casi y con los pelos de punta, envueltos en la oscuridad y el susto y de hecho avanzando hacia esa inmensa boca de lobo que era la bahía frente a nuestra desalada carrera, fauce abierta de par en par que habría de devorar tantos años transcurridos desde entonces.

Menú

Esos rotativos de cerro o de centro o de barrio o de balneario ofrecían un menú a la medida para los rapaces que asistíamos a sus destartaladas funciones. Nada de dramones para gente grande, de historias de amor, de comedias musicales; lo nuestro era la aventura, los «miles de extras en acción», los romanos blandiendo espadas que a veces no se notaba que eran de latón, los intrépidos vaqueros de revólver al cinto, los indios malos, el pulpo colosal de evidente goma, la momia hecha de vendas, el vampiro de largos colmillos. No importaba cuán defectuoso fuera el efecto especial, cuán pobre la pequeña imagen en pantalla. Pese a lo precario de los cines y a la calidad B de la mayor parte de esa filmografía, es muy posible que ciertas actitudes básicas de toda la población chilena —y occidental—, hoy bastante mayor de edad, haya sido alimentada en esos años y en esos cines por esas películas. Si no fue allí, ¿dónde entonces aprendimos del valor y del honor y del verdadero amor? Sin duda lo hicimos con las películas de vaqueros, donde el guapo jovencito, en vez de hacer suya a la mujer que lo miraba con ojos lánguidos, subía a su cabalgadura y se alejaba castamente hacia el crepúsculo y además con los bolsillos pelados. ¿Y con qué si no con el cine de esos años, donde ninguna pareja se acercaba a menos de quince metros de la cama, aprendimos o creímos aprender acerca del romanticismo?

Esas salas se desvanecieron aún más rotundamente que las películas, las cuales al menos

tienen la posibilidad de aparecer de vez en cuando en los canales de antiguallas. Se han convertido en eso que Enrique Jardiel Poncela, dramaturgo y novelista español también muy olvidado, llamaba «celuloides rancios». Rancios y todo, aún viven. Están en YouTube. Están en las cinematecas. Nosotros, en cambio, los que fuimos espectadores, o ya desaparecimos o nos acercamos con paso seguro a la desaparición.

POBRES MONSTRUOS…

A propósito de nosotros, que vamos a desaparecer, ha llegado la hora de los monstruos de ese entonces, quienes hace rato desaparecieron. Los estaba reservando para este momento. En mi memoria las cortinas ya se han descorrido, las luces apagado, el título aparecido; ¡viene la tarántula, se levanta el dinosaurio que dormía, bucea hacia nosotros el monstruo de la laguna negra! Lo hacen un poco a la rastra porque están ancianos. Bienvenidos. Bienvenidos cincuenta o sesenta años después. Hoy los veo como a viejos amigos a los que la vida trató mal, olvidados, languideciendo por décadas donde sea que los estudios guarden los viejos rollos de celuloide. Peor aún cuando reaparecen lo hacen en los letárgicos horarios de la tarde que la televisión dedica a películas del año ñauca y donde dichos monstruos se convierten más bien en objetos de risa y hasta de escarnio por parte de los niños de hoy, quienes han perdido toda noción de respeto.

La variedad de monstruos que ofreció Hollywood en esos años supera la imaginación más desatada. Es cosa de no creerlo. ¿Qué genios o locos rematados inventaban esas criaturas? Dese una vuelta por YouTube, donde hay colecciones de monstruos de los cincuenta y sesenta. Seguirá sin poder darle crédito a sus ojos. Habían fantasmas del espacio exterior, monstruos magnéticos, malignos cerebros en retortas, tomates asesinos, el «robot monstruo» que era un tipo que andaba a los tropezones con una escafandra con antenas y de la cabeza para abajo una especie de disfraz de oso, una gran variedad de dinosaurios viniendo de las profundidades del mar, de las selvas y hasta de otros planetas, unas hormigas gigantes (*Them*!, 1954) con ojos como huevos fritos, la alcachofa ambulante con brazos como zarpas a la que las balas no le hacían cosquillas, *The Mole People*, que eran bípedos con trajes de goma y cabezas de insectos y siempre llevándose a la niña en brazos, un escorpión gigante, unas jaibas gigantes, un «monstruo que desafiaba al mundo» aunque no era más grande que una repisa de cocina y bastante feo, una mantis descomunal, varios seres del espacio exterior parecidos a nosotros pero con el infaltable traje de goma y las temblorosas y horribles garras tratando de pescarle al voleo el poto a la niña de la película. Y sigue y sigue y sigue.

Esos monstruos que hoy, al verlos, nos hacen caernos de la silla de la risa, poblaron en su momento estelar las pesadillas de una o dos generaciones de niños. Eran las *prima donna* de al menos la mitad de la cartelera de los rotativos de ese entonces, protagonistas de innumerables matinées. La mayor parte había nacido en América, pero no pocos fueron de cosecha japonesa, como los Godzilla y otras criaturas con aire de dinosaurios del período Jurásico y que brotaban una y otra vez en la pantalla por mucho que ya los hubieran matado en la entrega cinematográfica anterior.

En los años setenta, cuando el género pasaba por un período de languidez y escasez, hubo sin embargo segundas y más elaboradas versiones de originales bien antiguos, como fue el caso de King Kong, el gorila enorme y algo sentimental que siempre perece en el Empire State. La versión del 76 logró ser bastante más creíble que la primera, de 1933, pero el pobre mono una vez más tuvo la mala fortuna de enamorarse de quien no debía, en esta oportunidad nada menos que de Jessica Lange, amor imposible por donde se lo mire. Hubo otro King Kong en 2005 y a Jessica la reemplazó la Naomi Watts, y ocurrió lo mismo; en todos los casos el mono es acribillado y se va cuesta abajo. Es de ese modo, muriendo, que los monstruos pueden revivir para otra pasada.

En cambio no sé si deba incluir en este zoológico o catálogo a flamantes monstruos como *Alien*, cuya saga partió a mediados de los ochenta, porque están en exceso bien hechos y tienen demasiado de extraterrestres, lo que los acerca al género de la ciencia ficción. Pero lo peor es que estén tan bien fabricados. Parecen de verdad y un monstruo cinematográfico auténtico debe aparecer como total o siquiera parcialmente falso; han de ser como los de nuestra infancia, con el cierre éclair casi a la vista, los movimientos espasmódicos de la filmación cuadro a cuadro y sobre todo nada de digitalización, nada de efectos perpetrados con computadoras, nada que no sea goma, cartón, colapí y papel maché. Un monstruo que realmente parece de verdad hace sentir que no se está viendo una película, sino un documental ambientado en África o un reportaje del National Geographic. El monstruo de película debe dejar siquiera un resquicio para la falsedad que permite el alivio de la risa, ese mínimo de hilaridad o por lo menos la sospecha de que se está viendo un lastimoso artilugio más falso que un billete de palo, todo lo cual, siendo niños, nos impedía caer en el terror total e irredimible.

Pero todo eso importa poco ahora. Nadie hace mucho caso de los monstruos. Nadie se asusta de ellos. Se acerca ya la etapa final, la de las parodias, la del ninguneo despiadado como se hace con los vampiros y los zombies, quienes, por mucho que se los multiplique, causan hoy más risa que miedo. Los zombies han sido banalizados a tal punto que no es improbable encontrarse con uno en el paradero de micros.

En esos años la cosa siempre iba en serio. La legión de dinosaurios, pulpos, arañas y gorilas gigantes reclutados por Hollywood para asustarnos era siempre aterradora aunque cincuenta o

sesenta años después nos parezcan patéticas criaturas como para llorar o reírse a gritos, entidades tambaleantes y confusas condenadas a la destrucción en un epílogo que sucedía en medio de un público de duro corazón esperando que de una buena vez llegara el ejército, la fuerza aérea, el jovencito y el sabio de profusa melena y delantal blanco con su arma inventada en el penúltimo rollo de la película. En otras palabras, los niños éramos «oficialistas». Las «instituciones de la república», en este caso de la república norteamericana, nos inspiraban confianza, eran siempre los buenos, esperábamos salvación de ellos, los respetábamos y vitoreábamos. De eso deriva, presumo, la cantidad de reaccionarios irredentos que salimos de esa generación.

Es ahora, de viejos, que dicho previsible final nos da pena. Cuando hoy, mediante YouTube, sacamos a los monstruos de su largo sueño y miramos sus peripecias más bien nos compadecemos. No nos parece nada de bien el modo como los acosan, les disparan, los bombardean, los arrinconan y finalmente los matan solo porque el pobre anduvo vagando en corral ajeno y, más perdido que el teniente Bello, confundido, enojado, azorado, casi sin darse cuenta, con sus enormes patas aplastó un par de casas, una tienda de abarrotes y al policía del tránsito que le estaba disparando con su revólver de fulminante. No hay derecho a tanta crueldad y automatismo por destruir cualquier forma de vida insólita que se aparezca por el barrio. Dan ganas, ahora, de gritarle «¡córrete, fascista!» al jovencito de la película.

No es broma. En la segunda parte del clásico *El monstruo de la Laguna Negra*, titulada *La venganza del monstruo de la Laguna Negra*, secuela que fue seguida de otra secuela, *La criatura camina entre nosotros*, ambas tratando de la venganza y ambas cumpliendo a cabalidad la predicción de que nunca segundas partes y menos terceras fueron buenas, al pobre infeliz lo capturaban, lo mantenían a distancia con pértigas electrificadas, lo ponían en exhibición en un acuario y finalmente, cuando ya no aguantó más ese tratamiento brutal, se arrancó, fue perseguido, a la pasada tomó en brazos a la niña de la película y al fin fue acribillado a tiros por esos policías yanquis blancos y gordos que en el cine de todas las eras simbolizan a la perfección el matonaje policial y oficial, la opresión con cara de chicle, el estilo bueno para el Colt de esa sociedad más o menos reprimida bajo una capa pastelera de rotunda satisfacción. Estas películas hacen notar que lo verdaderamente monstruoso eran esos tiempos y no lo éramos menos nosotros por considerar dicho estado de cosas como totalmente normal. ¿No les parece significativo que tan automáticamente se considerara como «los buenos» a militares adictos a cañonearlo todo al primer pretexto o, en las películas de vaqueros, para diezmar con el Winchester a los pobres indios? Y entonces viene resultando que esos monstruos ahora tan poco creíbles, esas criaturas con sus rugidos y manotazos, nos estaban hablando de horrores implícitos, ocultos, los mantenidos en silencio, los que ni siquiera se sospechaban. Hablaban de las pesadillas reales que aparecían disfrazadas de bestias. Y hablaban de nosotros, quienes soñábamos esas pesadillas y nos parecían tan bien.

La Laguna Negra

Digo todo esto como resultado de divagaciones nacidas durante una de esas depresiones en sordina que afortunadamente me aquejan solo una vez cada dos o tres días. Fue cuando, sin ganas de hacer nada más, me instalé frente a mi computador de la Edad de Piedra a ver en YouTube innumerables secuencias de películas de los años cincuenta con el ánimo de recordar integralmente las impresiones de mi infancia y no solo algunas pocas y desvaídas imágenes.

En ese entonces los niños disponíamos de las siguientes opciones cinematográficas: las películas de vaqueros con jovencitos recién duchados y vistiendo ropa recién planchada; las de guerra con Audie Murphy, Paul Anka, Sal Mineo o cualquier antipático enano de moda entre las niñas, un fulanito siempre mascando chicle mientras operaban la subametralladora Thompson para barrer del mapa a cientos de alemanes que tenían la amabilidad de hacer de patos de feria; las de ciencia ficción que trataban de viajes al planeta Marte o sus alrededores, con tripulantes usando escafandras parecidas a acuarios y a bordo de naves espaciales como los cohetes V-2 de los alemanes; aquellas donde eran los marcianos los que nos visitaban y llegaban en platillos voladores o en enormes balas de cañón al estilo de H. G. Wells en *La guerra de los mundos*; finalmente las de monstruos, seres cuyo origen era casi siempre terrestre porque o venían del fondo del océano o salían de volcanes o se criaban en la selva o en lóbregos pantanos o se arrancaban de laboratorios donde se llevaban a cabo siniestros experimentos. Ya hablamos del pulpo gigante, de la tarántula, del dinosaurio invitado en tantas producciones, a veces hecho de goma y a veces de cartón, pero siempre con una resplandeciente dentadura como de un anuncio de pasta dentífrica.

Y por cierto nos referimos, como icono de todo eso, al ilustre monstruo de la Laguna Negra,[1] un fulano con facha o traje como de hombre-rana, pero con cara de sapo. Parece que de las cientos de películas de espantables monstruos que se filmaron en esos años, esta, la del monstruo en la laguna, fue una de las que hoy se consideran clásicas del género. Digo «hoy», porque cuando se estrenó no era sino otra película más de rotativo. Es la posteridad, siempre la posteridad, la que engalana algo con el membrete de «clásico». Y no es necesariamente así porque con el tiempo «se aprecie mejor el valor de las cosas», lo cual afirmaría que ya lo tenía entonces, sino que la posteridad misma crea dicho valor, descubre uno que había, proyecta en una obra del pasado las inquietudes y puntos de vista del presente y, ¡voilá!, tenemos un clásico a disposición del respetable público.

Para nosotros, hoy, lo más destacable y «clásico» de este monstruo es una famosa escena en la

que bracea para callado por debajo de la niña que se divierte chapaleando en la superficie de la laguna, pero en vez de hacer como los tiburones asesinos de las seis o siete versiones filmadas hasta este minuto (cada cual peor), que de inmediato se ponen la servilleta y se fagocitan al turista, este monstruo se contenta con ir nadando debajo de la mina y mirándole la guata, por momentos casi tocándola, protagonizando así una de las secuencias más eufemísticamente eróticas del cine de esos años, del ingenuo cine de rotativo que aun así, por enrevesados y sinuosos caminos, siempre metía el tema del sexo en tercera o cuarta derivada.

Julia Adams

Dicho sea de paso, los espectadores de doce años de edad o menos, y para quienes esas películas se filmaban, no nos dimos cuenta del significado y aura de esa escena ahora clásica ni teníamos interés ni detectábamos los generosos atributos que eran siempre posesión de las heroínas. ¡Y vaya qué heroínas! Pudo, en algún momento, ponerse de moda esa necedad acerca de la «rubia bonita pero tonta», aunque no era así en el cine del género porque aun la cientista nuclear seria y de anteojos era rubia y bonita y a veces no tan tonta. Es de presumirse que los productores deben haber pensado en la necesidad de ofrecer algo que reanimara a los bostezantes papás acompañando a sus críos y que pagaban el ticket de entrada. Para nosotros, los nenes, no era ese el producto. Yo mismo soy ejemplo de esa criminal indiferencia; de cabro chico, en un rotativo de Valparaíso, solo tuve ojos para el monstruo de la laguna negra y ni me fijé en la actriz a cargo del papel de la «niña de la película», rol infaltable en toda producción fílmica de monstruos que se respetara, la mujercilla media lesa que huía dando gritos histéricos y calzando zapatos de taco alto de modo que se caía a los pocos metros y el monstruo la tomaba en brazos y se la llevaba, pero, me temo, nunca alcanzando a llegar adonde uno, monstruo o no, se la habría llevado. Al pobre infeliz lo matan siempre mucho antes de lograr acercarse al catre.

La actriz de esa película, y protagonista de esta escena que he mencionado, fue Julia Adams, quien jamás llegó al estrellato propiamente tal pero estuvo en muchas películas del Oeste y como actriz secundaria en producciones de más peso, amén de series de TV. Hoy, ya viejita, dulce, sabia y feliz, con página web[2] y todo, es, en Estados Unidos, número puesto en esas reuniones donde se juntan sesentones jubilados a celebrar simposios acerca de esto y lo otro. De vez en cuando es una semana dedicada al cine de su niñez, lo cual llevan a cabo en un salón de hotel y es entonces cuando invitan a la Julia, aunque a la semana siguiente bien pueden reemplazar el hotel por el desierto, donde con telescopios y cámaras esperan a los ovnis. En esas reuniones, digo, Julia Adams se queja de que siempre le preguntan por su papel en *El monstruo de la*

Laguna Negra y por nada más. No importa; sonriente, resignada, va y cuenta por enésima vez lo encantador y eficiente que era el director, lo maravilloso de esa temporada mientras rodaban en Florida y la buena onda de los nadadores profesionales que enfundándose un traje de goma —cuyo diseño y manufactura costó diez mil dólares— hacían el papel del venerable monstruo. Cuando uno ve ahora esa película, ya andando, como lo hacemos, a lo largo del sendero que conduce al ataúd con estación previa en el alcoholismo, lo único que miramos es a la deliciosa Julia mientras al monstruo apenas le damos bola salvo para reírnos, reírnos de su facha, de su conducta, de que cuando niños nos hayamos asustado, de la presunta ingenuidad del cine de esa época, reírnos de todo menos de la Julia, quien tenía un rostro bellísimo y un cuero como para que le crezcan a uno, pese a nuestra obsolescencia, los colmillos de un lobo feroz. Detallo: tenía, la Adams, las más fabulosas piernas de la industria de esos años, ambas modelo Marilyn Monroe, grande y benéfico culo por añadidura, corvas y curvas generosas y para qué les sigo diciendo, entren a internet y échenle un vistazo.

Radiactividad

De esos monstruos de nuestra niñez, los que vimos en los rotativos cuando teníamos entre siete y doce o trece años, cuesta ahora hacerse una idea de por qué nos inspiraban miedo. Cuando uno, hoy, les echa una mirada, no es solo que no nos causen inquietud por lo rudimentario de los efectos especiales de hace medio siglo atrás, sino por una razón más profunda: el mundo y nosotros nos hemos hecho más cínicos y de algún modo más sabios y ya sabemos desde hace rato que el verdadero monstruo, el autor de las peores monstruosidades, somos nosotros, los seres humanos. Al lado de lo que somos capaces, las destrucciones de un Godzilla o las trapacerías de una tarántula son cosa de niños.

Nos asustábamos de todo. Recuerdo haber visto muchas partes de esas películas tapándome los ojos con las manos y preguntando a mi vecino de butaca, fuera mi hermano, un primo o un amigo, si la tarántula ya se había mandado cambiar o no. ¿Y cómo él iba a saberlo si estaba en la misma postura? Una cosa era siempre clara: el monstruo había nacido o se había despertado de su largo sueño o era un animal común y corriente que se había agrandado y deformado por la acción de la radiactividad.

Era, la radiactividad, el trasfondo originario de los monstruos, de hecho el auténtico monstruo. Ningún monstruo respetable, excepción hecha de los venidos del espacio exterior, dejaba de tener dicho abolengo. El bombardeo nuclear de Hiroshima y Nagasaki y las detonaciones que se celebraban en aire, mar y tierra ofrecieron a Hollywood, gratis, ese pretexto y legitimación de la

existencia de sus criaturas. Por eso en muchas de esas películas el prólogo era una alarmante voz en off que, mientras corrían los títulos —en esa época se comenzaba con los títulos en práctica contraria a la actual, cuando se termina con ellos— advertía que por culpa de la radiactividad pasaría lo que iba a pasar en la película. La advertencia hacía mucho sentido porque además fue, la de los cincuenta y sesenta, la época de los experimentos nucleares realizados sin la más mínima compunción y a la vista y paciencia de todo el mundo.

Solo ahora esto se ha hecho público: se realizaron experimentos consistentes incluso en hacer detonar ingenios nucleares a poca distancia de personal militar, solo la suficiente para evitarles el impacto destructivo de la onda expansiva. Eran puestos en esa posición sin más protección que unas gafas de sol. Ignoro cuál era el propósito de ese despropósito. Hay en YouTube una filmación de cuatro oficiales de la fuerza aérea norteamericana que están de pie en medio de una reseca planicie del desierto de Nevada mientras sobre sus cabezas, a quizá unos dos mil metros de altura, se hace estallar una bomba nuclear táctica. Nada les sucede en ese momento, no se les mueve ni el pelo y se les ve muertos de la risa, excitados y entusiastas, pero los cuatro murieron de verdad y no de la risa a los pocos años. De hecho, todos esos conejillos de India están ahora bajo tierra, víctimas del popular cáncer.

Aun así estaba presente, aunque quizá deslavada, la idea de que el monstruo de turno era hijo deforme de nuestros errores. Lo traían a la vida nuestras malas prácticas. El monstruo era por tanto una de las encarnaciones visibles de la guerra fría. Era hijo de la radiactividad, de los experimentos bioquímicos en laboratorios militares, del infierno guardado en miles de cabezas nucleares. Sí, eso se decía, pero la advertencia, ese prólogo, era aperitivo de solo un minuto para un pánico de hora y media de duración a cargo del monstruo de turno, pesadilla de la cual despertábamos al salir del cine, cuando regresábamos a la luz del día.

ESTABLISHMENT

Mientras nosotros, en la matinée, veíamos monstruos y vaqueros y soldados a los que no se les movía ni el pelo aun en medio de las más feroces batallas, por esos mismos años y a la sombra de esa luz del día, por debajo de la vida cotidiana de los Estados Unidos, país donde principalmente se producían estas películas y se hacían esos experimentos con cobayas humanas y de todo lo cual nos enteramos muchos años después, había un submundo de ciudadanos sospechosos, normalmente jóvenes, que también estaban encontrando expresión en el cine, aunque en tono y volumen muy menor. Por cada mil películas de monstruos o fantasías

románticas, comedias musicales y chacotas de los tres chiflados había solo una como *Semilla de maldad*.

Hablo de lúgubres producciones repletas de chavales peligrosos, la clase de filmes en los que comenzó a hacer su carrera Marlon Brando como ícono del mundo de los marginales, los reventados, los jóvenes sin destino vestidos con chamarras de cuero y montados en pedorrientas motocicletas. ¿Qué sabíamos de eso? Nada. Estados Unidos aparecía ante nosotros, y de seguro también ante ellos y todos los públicos infantiles del planeta, como una civilización sumida hasta el cogote en la prosperidad triunfal de la posguerra, con cada familia dueña de un voluminoso y resplandeciente auto de Detroit, todos con trabajo bien pagado y manifestando un respeto total por la ley, la policía, las fuerzas armadas, las autoridades, los valores establecidos, la religión y las buenas costumbres. Por supuesto en dicho mundo ordenado y regulado al que los niños de entonces mirábamos con cierta envidia y ahora, ya viejones, con mucha nostalgia, los jóvenes estaban bajo total dominio adulto; eran seres de pelo corto, lavados y engominados, con bluyines recién planchados, sin otra escapatoria que el autocine de sábado por la noche para pegarse unos atraques furtivos con «su chica», pero todo bastante decente, nada de cópula, solo y como máximo atrevimiento tocarle los senos a través del corpiño.

Era en este mundo correcto, perfecto, complacido y complaciente, de padres sonrientes, madres sonrientes y chicos obedientes y también sonrientes, de gente bien vestida, de terno y corbata los caballeros y traje y zapatos de taco alto las damas, donde llegaba y aparecía el monstruo de turno a desparramar su estela de terror. El monstruo era lo único deforme y fuera de lugar, el furúnculo que calladamente encarnaba, como el antiguo y bíblico chivo expiatorio, todas las culpas. El monstruo dislocaba ese confortable panorama y debía ser destruido en el acto.

Desde nuestro presente, bastante más complejo y hasta confuso, uno de muros rayados, agresividad juvenil a la vuelta de la esquina y nuevas formas de analfabetismo y brutalidad como si dentro de la sociedad misma se estuvieran produciendo las invasiones bárbaras, las tersas superficies de ese modo de vida americano modelo 1955 o 1956 se nos aparecen como algo nítido, perfecto y artificioso, aunque quizá por lo mismo a punto de romperse como la capa pastelera de una torta a la que por ser tan atractiva e impecable están por meterle cuchara y dedos una horda de sucios chiquillos.

Esa sensación de eternidad y consumación material y espiritual que proyectaba Hollywood era efecto del maquillaje y la simplificación. La década de los cincuenta en los Estados Unidos no fue tan perfecta como se la pintaba en el cine. No todos los norteamericanos eran miembros de la clase media blanca viviendo en agradables suburbios arbolados, con dos autos en la cochera y penqueándose con Martini al regreso del trabajo. Los negros seguían siendo colgados del primer árbol si habían piropeado a una chica blanca. El Ku Klux Klan tenía bastantes seguidores entre la

población blanca pobre, la que no vivía en agradables suburbios sino en viejos remolques o dilapidados edificios de departamentos en barrios marginales. E innumerables eran los viejos botados, los inservibles, los viejos sin familia que los acogiera. En distritos urbanos y rurales completos la cesantía era persistente porque las industrias locales habían cerrado, quebrado o se habían ido. Y no pocos jóvenes regresaron de la guerra espiritualmente mutilados.

A esa masa de desadaptados, perdedores, arruinados o tipos sin destino claro se sumaban los jóvenes que empezaban a sentirse al margen. Debido a eso diversas formas de rebeldía o hartazgo estaban madurando en sus pechos. En breve, ese Estados Unidos de los años cincuenta, aunque próspero como en realidad era, cargaba también un tremendo bulto de externalidades oculto debajo de la tenida dominguera. Aun así todavía podría decirse que Estados Unidos era una sociedad de clase media blanca empoderada al menos en los supermercados, titular de una prosperidad real aunque algo engañosa, tal vez algo vacía, aturdidora; la prosperidad o adormecimiento de una clase que se instalaba cada tarde frente al televisor puesto en el living de sus hogares, levemente borrachos ya luego del cóctel de vuelta del trabajo y teniendo a su lado, en los sillones laterales, a púberes obedientes que ni siquiera oían su propia música pues debían escuchar a Sinatra y a Tony Bennett, quienes en realidad cantaban sus edulcoradas fantasías y pomadas románticas para adornar las vidas de sus padres. Elvis aun no llegaba y con él el Mal sobre la Tierra.

¡Ah, las de vaqueros!

Dejemos de lado las reflexiones un poco alarmantes y pesimistas acerca de ese mundo que mostraba solo las primeras fisuras que se harían patentes a finales de los años sesenta y regresemos a la infancia, a los niños que no sabíamos nada de Brando ni de los camorristas montados en motos ni de Jack Kerouac deambulando por los caminos para escribir más tarde *On the Road* ni de qué significaba ese mundo adulto no poco alcoholizado; miremos lo que nosotros fuimos, los que nos sumergíamos en nuestro propio universo hecho de monstruos, de platos voladores, de soldados buenos matando alemanes malos y de impecables vaqueros.

¡Ah, las películas de vaqueros! Fue uno de los géneros principales de esos años y casi todas sus creaciones eran «para mayores y menores». También se las llamaba «de cowboys». Es un género que ya por esas fechas estaba más que maduro. Se habían estado haciendo desde el principio del cine como industria y la verdad es que en los treinta años —más o menos— que mediaban entre las primeras y la que nos mamábamos nosotros no había gran diferencia, salvo a

veces el color y el sonido porque los cowboys de otrora galopaban en blanco y negro y sobre todo en silencio, mudos a más no poder y maquillados que era un gusto.

Una película de cowboys estaba siempre ambientada en el lejano Oeste de mediados del siglo XIX en adelante, en las praderas de Estados Unidos, en ese territorio que sería casi enteramente apropiado por la población blanca a costa de los pobres indios. Dicho sea de paso, solo ahora decimos «pobres indios». Solo ahora tal vez hayamos leído el conmovedor libro *Bury my Heart at Wounded Knee*,[3] de Dee Brown, donde se relata cómo los indígenas de Norteamérica perdieron sus tierras, sus vidas y su libertad a manos de blancos empujando implacablemente la frontera hacia el Oeste, hasta llegar al Pacífico; es una historia de pactos rotos, traiciones, desengaños, matanzas, codicia, crueldad y despojo. Solo hoy, hayamos o no leído ese clásico, tenemos alguna idea de eso o nos hemos empapado en la atmósfera políticamente correcta que automáticamente asigna la causa de la justicia y la humanidad a los aborígenes, sean quienes sean, mientras endosa la causa del Mal y la Injusticia a quienquiera que represente el «avance de la civilización». En esos años, en cambio, los indios siempre eran «los malos» porque malos eran, en toda clase de películas, los «otros», los que no eran blancos, los que no eran occidentales, los que no usaban uniforme o traje sastre, los que andaban con taparrabo o con plumas y todas las variedades de los tecnológicamente atrasados, aunque también eran o podían ser «los malos» las razas orientales por refinadas que fuesen, chinos o japoneses por igual.

Los indios del Oeste eran siempre los malos, pero también eran muy malos los ladrones de trenes y bancos, autores del peor desaguisado posible para la sociedad norteamericana, a saber, el ataque a la propiedad. Los indios eran los malos de la variedad «salvaje», los malos apareciendo casi a poto pelado, tomahawk en mano, a matar soldados. Eran los flaites que disparaban flechas a la maleta, desde atrás de un árbol, las figuras amenazantes emergiendo desde unas rocas a asaltar a los buenos, los tipos ululantes atacando las carretelas de las decentes familias blancas que querían simplemente despojar a los salvajes y convertirse en propietarios de haciendas, casitas en la pradera, ganado, tierra, aguas y bosques. El indio típico de la película de vaqueros de los cincuenta era un bárbaro cruel y a menudo traicionero a quien era preciso dispararle lo antes posible. Nadie, en esas historias, daba ninguna explicación; nadie decía el porqué de esa repentina aparición de una manga de indios atacando las carretas. Y nadie entre nosotros, por lo tanto, dejaba de celebrar cuando el jovencito no fallaba un tiro de su Colt o del Winchester y automáticamente el sioux o el navajo o el apache salían volando de su cabalgadura, heridos de muerte. Y ¡tatarí tarí tarí! sonaba el clarín y ahí llegaba la caballería a rescatar a los de las carretas mientras nosotros, en el cine, aplaudíamos y gritábamos llenos de entusiasmo.

Las convenciones del cine de vaqueros obedecían un invariable código. A la idea básica y axiomática de que los indios eran los malos se sumaban ciertos decoros indispensables. Los tipos alcanzados por las balas en el trascurso de una pendencia en el *saloon* o en un duelo librado en la

calle nunca derramaban sangre a chorros ni salían disparados por los aires como se estila hoy, sino que se desplomaban parsimoniosamente con la camisa impecable y llevándose una mano al pecho para ocultar la herida que pudiera haber. A veces incluso alcanzaban a decir unas palabras de despedida, pedir perdón, dar explicaciones o morirse callados pero limpios. Insisto en esto de la limpieza porque era de rigor; buenos y malos tenían que parecer como recién salidos de la sauna y de la tintorería. Los buenos se distinguían a primera vista de los malos solo por el sombrero: blanco para los buenos, negro para los malos. La mugre, las caras sebosas, el sudor y la ropa carreteada aparecieron solo en la segunda mitad de los sesenta y únicamente encarnada por los mejicanos, tipos escogidos con pinzas para dar la impresión de raza de segunda clase, esperpentos chicos, negros y feos que nunca dejaban de hacer de bandidos, de borrachos y de perezosos durmiendo una eterna siesta. Además eran traicioneros y crueles, aunque afortunadamente siempre de mala puntería, de modo que eran liquidados sin problemas y en cantidades industriales por los blancos y resplandecientes anglosajones.

Otro «must» del cine de vaqueros era la pelea en el *saloon*. Básicamente se libraba a puñetes y no se caía ni un sombrero, menos aún el del jovencito. Alan Ladd, protagonista de docenas de esas películas, era especialista en eso de mantener el sombrero puesto. Ladd era chiquitito, pero el puñete que daba, siempre el mismo modelo, un swing corto propinado con una mano microscópica, era de impresionante eficacia; el adversario caía como un estante de cocina derribado por un temblor grado 8. De rigor era también un pianista que desde el rincón no cesara de tocar un cakewalk a toda máquina mientras zumbaban los silletazos y botellazos. Las damas, de impecables peinados hollywoodenses, solían ser castas y de buenos sentimientos. El sheriff era un anciano buena onda que, si acaso se había vendido al ranchero más rico, al menos no se notaba o no se sabía. Y el Mal siempre era vencido.

Uno salía de ver esas películas con la convicción de que el mundo era un lugar donde la justicia no solo existía, sino además ni siquiera tardaba mucho en llegar. Y por cierto John Wayne, protagonista de tantas, no era aún lo que llegaría a ser para los púberes y jóvenes de generaciones posteriores, el fascista, el reaccionario, machista, misógino, homofóbico y retardatario, como se le pintó por su vocación de republicano, defensor de las FF.AA. de su país, anticomunista y poco dado a las finezas de los tiempos modernos. A nosotros, en cambio, nos gustaba John Wayne…

CIENCIA FICCIÓN

A propósito de convenciones, el cine de ciencia ficción del presente nos ha acostumbrado a

dogmas radicalmente distintos a los de los años cincuenta, época en que el género ofrecía un enorme número de producciones, casi una película nueva por semana, abundancia nunca sobrepasada ni antes ni después. O tal vez sí. Enorme distancia hay entre lo que llega a Chile y sabemos que existe y lo que se filma y distribuye en Estados Unidos, de lo cual solo podemos enterarnos en la internet. Lo que sí es de total certeza es que eran casi exclusivamente de un nivel bastante precario, el llamado cine clase B, del cual hablaremos con más detalle en otro capítulo. Por ahora digamos que esta categoría estaba constituida por películas de bajo presupuesto para hacer de «teloneras» a otras más ambiciosas, para ser el aperitivo antes de la segunda película que era el plato de fondo en las funciones dobles con que en cierto momento de mediados de los años cuarenta y hasta los cincuenta, en Estados Unidos, se trató de reconquistar a un público maravillado con la novedad de la televisión. Para esos efectos los estudios pusieron al servicio de la causa un departamento especial dedicado a la confección de dicho material, una máquina burocrática con sus propios directores y técnicos y también haciendo uso de actores totalmente desconocidos o de segunda línea o que habían sido estrellas veinte años atrás pero que ya iban cayendo en picado a la decadencia y el olvido. A eso se sumaban presupuestos mezquinos que solo hacían posible escenografías de notorio cartón y efectos especiales para la risa.

Todo era barato: si hoy las naves espaciales son diseñadas por costosos estudios gráficos para presentarnos estructuras enormes como portaaviones y de formas heterogéneas, interiores repletos de monitores, computadores, cíborgs, compuertas neumáticas y toda laya de parafernalias muy bien hechas y muy creíbles, en ese entonces se nos ofrecían vehículos similares a los cohetes V-2 de la segunda guerra, un tubo de latón con aletas en la parte de abajo y con las que se apoyaba en tierra, amén de una escotilla a la que se subía por una escalera de fierro no muy distinta a las que se usan en las tiendas para alcanzar las mercancías ubicadas en la repisa más alta. En el interior de la nave espacial, entonces llamada cohete, los comandos no eran mucho más sofisticados que las perillas y palancas de una caldera industrial. Y si hoy los alienígenas son bestias extraordinariamente bien producidas gracias a los servicios de la robótica, programas de generación de imágenes digitales y animación con computadoras, en esos tiempos los extraterrestres, si acaso la película tenía presupuesto como para producir alguno, eran unos tipos con trajes de goma y quizá un par de antenas pegadas en la cabeza, o acaso, en subsidio, un yelmo no mucho más elaborado que un casco de bomberos de los que vendían en la fenecida juguetería Hombo. Y si se trataba de un robot se nos ofrecía una cosa como el mago de Oz, un palitroque de lata con ampolletas a guisa de ojos. Aún más barato y conveniente era no mostrar nunca la amenaza extraterrestre, como en la película *La incógnita X*, título muy bien puesto pues jamás tuvimos ni la más mínima idea acerca de la naturaleza de dicha incógnita, porque no la vimos. En otras ocasiones se optaba por lo más simple y dichos alienígenas eran tal cual como nosotros, salvo por una vestimenta más excéntrica, ternos cuyos vestones llevaban los botones al

otro lado y galones ostentosos como en los uniformes del generalato de una república bananera. Este cronista de esos tiempos añejos recuerda una película en la cual los astronautas llegan a un planeta poblado, para cortar por lo sano en materias presupuestarias, simplemente por unas minas bastante regias encabezadas por Zsa Zsa Gabor,[4] suculenta vampiresa de esos años aunque quizás ya algo pasada de revoluciones y en vuelo descendente hacia el olvido o de otro modo no se explica su presencia en ese film.

El género ha pasado desde entonces hasta ahora por varias etapas: ha sido popular, luego ha caído en el olvido, se produjo en abundancia o no se produjo casi nada y en medio de todo eso y en cada oportunidad, de acuerdo a su contenido y postura, reflejó muy bien los estados de ánimo de sus respectivas épocas. Durante la mía de la matinée, los marcianos, término que se utilizaba para clasificar a todo alienígena, como los llamamos hoy, eran siempre hostiles. Venían en son de guerra, a invadirnos y exterminarnos como a cucarachas. Para salvarnos del desastre se requerían los servicios del científico de turno —cuya bella hija se enamoraba del jovencito, normalmente un guapo oficial de ejército— para dar con el arma capaz de vencerlos después de que el ejército había luchado en vano con su artillería, tanques y aviones de combate. Es de suponerse que eso reflejó la atmósfera psicológica de los primeros años de la guerra fría, cuando el delicado equilibrio entre un posible holocausto y la paz era «novedad» y realmente se esperaba en cualquier momento una guerra nuclear o al menos se la consideraba muy posible. Debido a eso se vivía, al menos en Estados Unidos, bajo una perenne sensación de terrible amenaza.

Después vinieron los Beatles y la buena onda del hippismo y el *Let it Be* y la revolución de las flores y la onda New Age y así se preparó el escenario anímico para los extraterrestres amistosos que nos invadirían en la década siguiente. Es lo que sucedió con E.T. y los fulanos de los contactos del tercer tipo y toda la puesta en escena asociada a alguna clase de salvación desde los altos cielos, movimiento al que ingresaron multitud de jóvenes. No pocos de aquellos persisten hoy en esa parada, llamada New Age, aunque ya son sesentones, están gordos, ostentan peinados con cola de caballo, son amigos de los bigotes, la barba, las motocicletas y las poleras manchadas con salsa de tomate. Muchos de estos tipos, por lo demás bastante simpáticos e inofensivos, se han mudado del barrio de la simple credulidad a los anchurosos territorios de la demencia. Entre ellos hay quienes dicen haberse contactado con seres de otra galaxia y otros tienen correspondencia espiritual con gente de una dimensión X de la que no dan muchos alcances. Quizá sea lícito agregar al lote a fulanos menos chalados pero que siguen en la onda simplemente porque es entretenido, conocen gente, se fuman sus porros, tienen algo que hacer los fines de semana y lo pasan chancho. La membrecía yanqui de esa tribu suele irse con un telescopio al desierto de Nevada, ojalá cerca del área 51, a observar los cielos. Si no llegan las astronaves con la Buena Nueva, al menos siempre es posible morfarse a esa dama a la que se le marcan prominentes pechos tras la polera signada con un «Welcome to Earth».

En las dos últimas décadas la onda ha vuelto a invertirse. Ya a fines de los ochenta los extraterrestres abandonaron el pito y se pusieron peligrosos. Dos sagas con varias continuaciones, ambas representativas de dicho vuelco, aparecieron en esos años, *Alien* y *Depredador*. En ambos casos los extraterrestres son de cuidado porque nos superan en tecnología y tienen muy malos modales. En las series de televisión se ha dado la misma trasformación. Hasta el físico Hawking se puso asustadizo y advirtió que no era buena idea estar enviando señales de radio al espacio exterior porque en una de esas, dijo, podrían saber de nuestra existencia razas malignas sin otro interés que robarnos el planeta. Es exactamente lo que se materializa en la película *Battleship*, cosecha 2012.

¿Qué amenazas refleja esta paranoia? Lo de la guerra atómica entre superpotencias se ha desvanecido o al menos así lo hizo de la conciencia del público corriente, pero han aparecido otros fantasmas. Basta un breve recorrido por los a menudo delirantes e infinitos paisajes de YouTube para detectar gente dedicada a subir a la red o comentar clips asociados a toda clase de horripilantes peligros. Entre 2012 y 2013 se nos advirtió de cometas en vuelo directo hacia la Tierra y de un planeta llamado Nibiru en los mismos pasos, aunque otros afirmaron que ni siquiera era UN planeta sino un completo sistema solar, varios planetas orbitando alrededor de una enana roja y todos ellos igualmente en curso de colisión hacia la Tierra. A eso se agregan hasta el día de hoy tesis sobre flotillas completas de ovnis usando como base el lado oscuro de la Luna o las profundidades del mar o la Antártica, otras afirmando que dichas naves espaciales se alimentan de la energía solar y para esos efectos deambulan muy cerca de ese astro absorbiendo su bencina; más aún, hay revelaciones acerca de conspiraciones mundiales de una élite malvada llamada los Illuminati, una información acerca de la existencia de 57 razas distintas de alienígenas con 57 agendas diferentes, avisos de sectas religiosas con nuevas fechas del Apocalipsis, veedores del futuro anunciando que el Sol nos va a freír muy pronto, y a todo esto se suman temores más convencionales, tales como que los coreanos del Norte iniciarán una guerra, otra partirá entre Irán, Israel y sus aliados y de ahí a la tercera guerra mundial no habrá ni un paso, pero si todo eso falla alguien desparramará virus letales que nos convertirán en zombies tal como se muestra en películas y seriales donde no queda títere con cabeza. Y si a todo eso se agregan las amenazas ambientales, el calentamiento global y el derretimiento de los polos, tenemos un menú interminable de desastres esperándonos a la vuelta de la esquina.

La ciencia ficción de los años cincuenta no estaba ajena, como ya hemos dicho, a rentabilizar a base de presuntos peligros provenientes del espacio exterior, pero había una diferencia fundamental entre ese amenazante cine de Sci-Fi de entonces y el Sci-Fi amenazante de hoy. Y la diferencia es esta: en ese cine tan obsoleto en materia de efectos especiales —y espaciales—, tan ingenuo en sus tramas y tan previsible en su final, al menos sucedía que la raza humana GANABA la guerra y además esta era breve. Los alienígenas destruían un buen poco, pero eran

derrotados en cosa de días. El jovencito o el papá de la novia del jovencito descubrían muy pronto la manera de hacerlo. Ganábamos. Salíamos contentos y aliviados del rotativo. En la Sci-Fi de hoy, en cambio, el escenario es más ominoso. No hay garantías de un *happy end*. Hay seriales de TV —como *Falling Skies*— que se inician sobre la base de que hemos sido apaleados totalmente y vivimos, los pocos restantes, en medio de ruinas y como ratas, celebrando como mucho una guerra de guerrillas, una resistencia flaite sin mucho futuro. Lo mismo sucede en la película *Depredador*. Los alienígenas descienden de sus naves, nos cazan como conejos, se dan el gusto y vuelven a casa dejando atrás un severo estropicio. Aun cuando al final «ganemos», como en *El día de la Independencia*, los daños son inmensos, planetarios, todo ha cambiado, el mundo ya no será igual, la civilización se ha derrumbado. En la Sci-Fi de los cincuenta daba la impresión de que todo, en cambio, seguiría igual después de una breve interrupción y con solo pasar el escobillón y el plumero. Edificio demolido más o menos, el orden social de siempre estaba en pie, las autoridades continuaban a cargo del gallinero, los jovencitos besándose, la vida tal como la conocíamos regresando instantáneamente a la normalidad. Qué lindos tiempos…

Censura

Esas películas a lo Brando de las que hablamos unas páginas atrás, filmes de aire algo sórdido y atmósfera en penumbras, tal vez eran duras críticas del *establishment* pero solo fueron prohibidas a los menores, a quienes se les dejaba fuera de la función. La censura, en los países del mundo occidental democrático, nunca es total, universal y absoluta, sino que opera por trechos de edad, capacidad de pago y cuota de incorporación. Nosotros estábamos bajo censura porque esas producciones partían siempre estrenándose en salas de centro, en funciones numeradas y sobre todo eran «solo para mayores». Para ver a Brando y sus rabiosos motociclistas la generación infantil de los cincuenta y sesenta tuvo que esperar que dicha rugiente patota de bárbaros con chaquetas de cuero negra entrara al circuito de los rotativos, pero además debimos esperar una pila de años más porque seguían siendo «para mayores» y necesitábamos estar algo crecidos y ojalá con un indicio de bigote; de ese modo, con suerte y haciendo uso de una variedad de trucos que se resumían en la buena voluntad del boletero, era posible colarnos a esa función prohibida y enterarnos de un Estados Unidos que ya había dejado de existir, porque esos chicos de las pandillas se habían convertido en adultos y trabajaban en una compañía de seguros y estaban endeudados hasta el cogote.

¡Qué excitante era, cuando tratábamos de ver una película para mayores de edad, lograr superar el umbral del cine, llegar al foyer y rápidamente sumergirnos y desaparecer de todo

escrutinio en la oscuridad de la sala! La mayor parte de las veces fracasábamos en ese intento. Con voz impersonal aunque acusadora, punitiva y brutal al mismo tiempo, el tipo que custodiaba la entrada nos espetaba un seco «muéstreme el carnet» y eso era el fin. Con un vistazo descubría siempre nuestra condición pueril aunque nosotros, en inútil maniobra de ocultamiento, estuviéramos mirando para otro lado para que no se notaran nuestros rasgos infantiles y se creyera que éramos crecidos y experimentados y quizá hasta pervertidos muchachones de catorce años. Hasta ahí no más llegábamos si acaso no nos había detenido antes el vendedor o vendedora de la boletería. «No lo traigo, se me quedó en la casa» respondíamos con voz débil, ya vencidos. «Entonces no pueden entrar, esta película es para mayores», contestaba el hombre de la puerta, el dragón impasable. En ese instante morir habría sido un consuelo. Y si no moríamos regresábamos a la boletería con la cola entre las piernas para que nos devolvieran el importe de la entrada. La vergüenza era atroz. Sentíamos que cada asistente haciendo cola frente a la boletería o frente a la puerta de entrada o aun los que ya estaban dentro devorados por la oscuridad de la sala se habían percatado de nuestro bochorno y se reían de nosotros, pobres mocosos ridículos tratando de pasar colados. ¡Tratando de pasar por «gente grande», habrase visto!

Las categorías de espectadores que discriminaba la censura de la época eran las siguientes: «para mayores de 21 años», «para mayores de 18 años», «para mayores de 14 años» y «para mayores y menores». Que se hiciera diferencia entre veintiún, dieciocho y catorce años dice mucho de esa época y del Consejo de Censura Cinematográfica, el cual perpetraba esos rotundos y fantasiosamente precisos casilleros para cada película que llegaba al país. El consejo tomaba como criterio no tanto la violencia física, que por lo demás en el cine de esos años distaba años luz de los grados de gore y detalle morboso del de ahora, sino que consideraba el lenguaje, la dureza del tema y sobre todo el sexo, si lo había. No se aceptaba que un menor de edad pudiera asistir a un drama cinematográfico donde se trataran temas siquiera levemente de adultos. Era así aunque estuviera apenas insinuado. No había, en esos tiempos inocentes, ninguna comunicación estilística entre el cine porno, que ya se producía, con el cine comercial hecho para los grandes circuitos. Si los protagonistas, luego de un apasionado beso, iban a visitar el lecho, el asunto se sugería delicadamente con un gradual oscurecimiento de la imagen y quizá al otro día, «el día después», se veía a la pecadora desayunando en bata en casa del malhechor. Eso solo en casos extremos de lujuria. Y era muy dificultoso porque en el propio Estados Unidos había un consejo semioficial y semirreligioso que supervisaba todo lo que se filmaba y no tenía tolerancia por cosas que fueran más allá de los por entonces estrictos y estrechos límites de lo que se consideraba decente. Y aun luego de ese filtro restaba material evaluado como «muy inconveniente» para los nenes. Incluso para los de catorce años.

De esa pecaminosidad totalmente vedada para nosotros, la encarnación más destacable y diabólica fue Brigitte Bardot. Hablamos de los años sesenta y hablamos del cine hecho en

Francia, no en los Estados Unidos, pero de eso trataremos solo en la segunda parte de este libro; esta, la actual, es para mayores y menores.

Cines de «chinas»

«Nanas» es la expresión contemporánea y políticamente correcta con que se menta a las señoras o señoritas que trabajan en las casas de la gente de clase media para arriba, donde hacen el aseo y cocinan. El término incorpora un matiz afectivo porque en muchos casos también se hacen cargo de los críos. Si usted ha ido a veranear o por lo menos pasado por un balneario cuico y ha aterrizado en la playa —no recomiendo hacer tal cosa: es lugar inhóspito, como bien dije en otro libro, donde es imposible encontrar una cerveza helada— habrá podido observarlas en acción, vestidas con delantales blancos de impecable y cegadora blancura y rodeadas de niñitos rubios de pura raza aria, criaturas que parecen recién salidas de un documental de los campamentos de veraneo de la SchutzStaffel.

En tiempos pasados de mi niñez el apelativo genérico para las que hoy llamamos nanas era bastante feroz, o al menos lo era visto desde la óptica tan fruncida y quisquillosa del presente. En breve, se las apelaba «chinas». Eran las chinas. Papá o mamá contrataba o despedía a una china, no a una persona. Y las señoras comentaban sobre sus respectivas chinas tal como quizá los señores feudales hablarían de las gracias y defectos de sus sirvientes, de que eran buenos o malos para esto y lo otro, pero solo en el sentido como un caballo es bueno o malo para la monta o tirar de un carro o de un arado. Y predominaba siempre un tono despectivo; las chinas de los años cincuenta eran siempre ladronas, sucias, no sabían cocinar y para colmo existía el peligro de que se tiraran al hijo de quince años, el «patroncito», que ya estaba en edad de merecer. Fue preciso que llegaran los años de la revolución en libertad de Frei Montalva y todo lo que vino después para que comenzara a hablarse, en tono engolado, progre y correcto, de las «asesoras domésticas». Por cierto y como casi siempre ocurre con los dispuestos a usar esos lenguajes piadosos, como siempre ocurre con los beatos de toda religión, ideología o sentimiento a la moda, los usuarios de la nueva semántica hablaban así de labios para afuera, pero de labios para adentro seguían, si no mencionándolas, al menos tratándolas como chinas, pagándoles mal, sin cotizarles nada, sin contrato, sin respeto y sin miramientos. Ocurre, aun hoy en día, con no pocas nanas.

Las pobres nanas de esa época, años tan desprovistos de los honrados y solidarios sentimientos de amor por los desposeídos de los que ahora todo el mundo hace gala, no solo ganaban una miseria y se las trataba con la punta del pie, sino que a veces ni siquiera tenían derecho a comer

lo mismo que sus patrones. Además apenas gozaban de descanso. Trabajaban de sol a sol la semana corrida, salvo el domingo en la tarde, cuando luego de lavar los platos tenían «libre» y salían en masa, al fin liberadas de sus jaulas, del delantal y del servilismo; para esos efectos se ponían sus mejores trapos, se pintaban, se regaban las axilas con pachulí —la ducha o baño de tina era, con permiso y favor especial de las autoridades domésticas, una vez a la quincena o al mes; sus patrones lo hacían una vez a la semana— y arregladas de esa guisa salían con una amiga, normalmente colega de profesión. O iban a pololear con un milico o un paco al cerro Santa Lucía. O salían con el repartidor de la botillería e iban al cine y con suerte, al final de la jornada, se encamaban con su pareja en un hotelucho de mala muerte para luego regresar a casa de sus patrones; esas pobres mujeres trabajaban, casi todas, «puertas adentro».

Los cines a los que asistían en la etapa intermedia de esa jornada de libertad eran siempre los mismos, dos rotativos de gran calado y fachada: el Santiago y el Continental. Era frente a sus boleterías que un domingo cualquiera, tipo cuatro o cinco de la tarde, se veía una larga fila de notorias empleadas domésticas haciendo cola para entrar.

¿Por qué y cómo se las identificaba como tales? Por la misma razón por la cual fueron bautizadas como «chinas»: la inmensa mayoría venían del campo y más específicamente provenían de lo que hoy llamamos los «pueblos originarios». En breve, eran de ascendencia mapuche. Siendo un grupo étnico de rasgos muy distintivos, se las identificaba de inmediato. Se las identificaba además y sobre todo por su entera apariencia, la manera como se vestían, su maquillaje, su postura, por ser día domingo, porque las habíamos visto en la Vega cargando una bolsa de papas junto a la «señora», porque trabajaban para la casa de un amigo y precisamente y quizá especialmente porque hacían cola frente al Santiago o el Continental.

La especialidad de esos cines eran las películas mejicanas y españolas, razón primordial de dicha asistencia masiva, porque muchas de estas mujeres o eran rotundamente analfabetas o su precario dominio de la lectura hacía incómodo seguir con la debida rapidez las leyendas de las películas habladas en otro idioma. Por eso su dieta cinematográfica tenía que ser en gran parte a base de las películas de niños prodigio españoles como Joselito, Marisol o Pili y Mili y de mujeres como Sara Montiel o Rocío Durcal. Era un cine soso, fraguado en los años del franquismo intermedio, de tufo oficialista, temas religiosos o intrigas sentimentales del más estricto pudor. De esa infinita mazamorra española de los cincuenta y principios de los sesenta solo una película, *Marcelino, pan y vino*, resalta por su calidad muy por encima del resto. En los sesenta aparecería una nueva hornada de directores españoles y el deterioro del régimen les permitió hacer un cine más puntudo, pero este no llegó a Chile. Los importadores sabían muy bien qué menú ofrecerles a sus chinas. Lo mismo vale para el cine mejicano de la época. Lo que llegó al país fue solo el material accesible para el pueblo llano, las películas de Cantinflas y de

charros sentimentales entonándole endechas, bajo un balcón, a una fulana con más aire de princesa rusa que de mejicana.

Los cabros de la clase media para arriba no íbamos a ver esas películas. Eran, esos dramones y esos Joselitos y esas españolas hablando con demasiadas zetas, parte de una cultura despreciable, oscuros átomos de un universo rasca y precario totalmente separado del nuestro, el cual era el cosmos de las películas yanquis, de héroes y heroínas impecablemente rubios y cascando a sus peripecias en gloriosos colores. Nada queríamos tener que ver con ese cine hablado en español, en blanco y negro, poblado de tipos de mostachos y morenas de ojos oscuros y guitarreos surtidos; todo eso nos habría alejado de la vivencia que buscábamos, de la inmersión total en otro mundo, el mundo que hoy llamamos «primer mundo». De ese cine en español solo recuerdo el de Cantinflas y *Marcelino, pan y vino*. A Cantinflas lo tolerábamos y hasta nos gustaba porque nos hacía reír. A todos los demás, no. Quién sabe, quizá en ese rechazo al cine en español al que iban las chinas se fundamenta el rechazo que se prolongó después, en la adultez, como temo sucede en mi caso, por todo lo que sea o suene a rasquerío latino, a zampoña, a guitarreo folclórico o de protesta, a hueveo sudaca, a personajes pachachos y morenos lloriqueando como locos por sus penas de amor.

Había también un factor erótico. Aquellas largas colas de empleadas domésticas frente a las boleterías del Santiago y el Continental, siempre exageradamente pintadas y perfumadas, multiplicaban hasta el infinito la mezcla de atracción y repulsión que en esos años, en el borde mismo de convertirnos en adolescentes, nos producía la china como idea pura o arquetipo platónico. Las chinas eran, para los púberes, objeto de infinitas fantasías sexuales porque se las consideraba accesibles, pero también atemorizaban como resultado de la fuerza extrema con que el pavoroso eterno femenino se presentaba ante los nenes de entonces, para quienes la mujer era objeto aún más misterioso que para el adulto, fuente de una tentación de la que nada se sabía, salvo que era peligrosa y prohibida; era un abismo del que sospechábamos no se podría salir, vehículo portador de plagas o pestes atroces, contagios a las que nuestros padres se referían en susurros, la pérdida del paraíso infantil en el que nos acunábamos, el escándalo en escala monstruosa —la china embarazada por el patroncito— y del que oíamos ejemplos como quien escucha historias de terror y así entonces pasábamos lo más rápido posible ante esas colas de mujeres tan pintadas, tan alegres, tan liberadas por unos momentos de sus pegas, convertidas por el lapso de una tarde de domingo en personas de verdad.

Sissi Emperatriz

No recuerdo —de hecho no lo sé, porque no iba a esos cines— si habían también algunas películas, de procedencia distinta a la española y mejicana, que fueran dobladas al español para beneficio de las humildes masas urbanas y rurales de los años cincuenta, no del todo alfabetizadas o solo a medias. Es posible. Pero, haya sido doblada al español o no, una película, o más bien una serie de películas austriacas cuya protagonista era una princesa, Sissi, hicieron furor en el segmento femenino de esa capa social. Hubo una trilogía de «Sissies». *Sissi*, así nomás, *Sissi Emperatriz* y *El destino de Sissi*. La protagonista de la historia era quien fue una auténtica emperatriz de Austria, Elizabeth de Baviera, la cual era encarnada por una bella actriz alemana, Romy Schneider. La acompañaba un galán, Karlheinz Böhm, quien hacía suspirar a las damas de esa época. Este caballero encarnaba al último emperador del Imperio austrohúngaro, entidad lamentablemente fallecida luego de la primera guerra mundial. La mentada Elizabeth de Baviera fue asesinada en Suiza por un anarquista. Dicho sea de paso, y a propósito de Böhm, los galanes de entonces no eran los recios varones de pelo en pecho, barba de tres días y aire de atletas que están a la moda hoy, la clase de fulanos que modelan en los avisos de calzoncillos, perfumes y desodorantes; más bien eran carilindos y blandengues, pero muy caballeritos y bien vestidos.

¿Qué mecanismos, qué motivos, qué aspiraciones alentarían en el pecho de las innumerables empleadas domésticas que hacían una interminable cola frente al rotativo para interesarse en ver las remotas peripecias de una princesa de la corte más refinada de Europa? ¿Se sentirían como se sentía Cenicienta a la espera de un príncipe azul, uno que les cambiaría la bolsa de las papas por un abrigo de armiño convirtiéndolas en una Sissi local? ¿Lograrían, por una hora y media, evadirse de su triste existencia confundiendo sus vidas con la de la niña de la película? Recuerdo que la gente linda, la «gente decente», las y los patrones de esas mujeres que hacían cola frente al cartelón de Sissi, se reían de ellas. Se reían de esa procesión inmóvil, de esas adoradoras de la desafortunada princesa y luego emperatriz, de la distancia entre esas «chinas» excesivamente pintadas y la nobleza austriaca de la que nada sabían y nada debiera importarles, en fin, de lo que imaginaban como una especie de arribismo virtual y muy patético; se reían de esa cuelga de mujeres sumergiéndose en la corte del Imperio austrohúngaro.

Esa actitud despectiva y abierta, propia de la «gente decente» de esos años hacia quienquiera que consideraran por debajo en la escala social, me pareció entonces y me parece ahora cruel y algo estúpida, porque, salvo por la apariencia, la ropa y el dinero, esas damas de alcurnia y esas chinas de las labores domésticas solían no estar tan distantes después de todo en términos de cultura o refinamiento. ¿Acaso no hacían, dichos patrones y patronas, exactamente lo mismo? ¿No iban al cine para huir de sus mediocres vidas? ¿No les habría encantado, a esas señoras, ir a ver la misma Sissi que veían sus empleadas? ¿No habrían corrido hacia el cine si no fuera porque

iban a mezclarse ahí con las «rotas»? ¿Cuál era la diferencia entre los acaramelados dramas e intrigas de Sissi Emperatriz y los de Deborah Kerr en *De aquí a la eternidad*?

Películas eternas

A propósito de eternidad, *Sissi* duró muchísimo tiempo en cartelera. En esas décadas, a pesar de la abundancia de salas de cines y de películas para alimentarlas, habían algunas producciones que causaban tan inmensa impresión —era un mundo mucho más sencillo que el actual— y convocaban tal cantidad de público que bien podían durar años exhibiéndose en el mismo local o bajando lentamente de categoría, en suave descenso desde los espectaculares y elegantes cines del centro de Santiago a rotativos de primera, luego de estos a los de segunda y así sucesivamente hasta llegar al fondo del barril, a los de barrio y sus barras bravas. La causa básica de tanta duración es simple y ya la hemos mencionado como fundamento de la gloriosa y lucrativa etapa por la que pasó esta industria en el país: no había otros medios visuales que pudieran competirle. Existía el fútbol, existían los circos, existía el teatro, existían las fiestas, existía la radio y existían los libros, pero, en especial para el público medio, nada podía compararse al impacto y capacidad de la imagen de fantasía que ofrecía la pantalla grande. Hoy dicha fantasía la ofrece también la televisión, internet y los videojuegos; pero en esos años, únicamente el cine. Y siendo el único medio que la suministraba, su impacto era mucho más grande; no competía con otros cien mil contenidos, con la abundancia infinita de mensajes que nos abruman en el presente. Es la razón por la cual algunas películas, las dotadas de siquiera algún leve grado de superioridad emocional sobre las demás, llegaban a constituirse en *la* película que era preciso ver a toda costa, lo antes posible, a menudo varias veces, una tras otra, como si estuviéramos bajo el efecto de una hipnosis.

¿Éramos más cándidos y además todo era más simple y entonces una película actuaba en una suerte de vacío mediático y podía instalarse sin competencia en nuestras almas? Una vez ocurrido eso, dicha producción era el tema de conversación por semanas, por meses, por años. Y quizá por esa simpleza era posible un grado de concentración emocional y hasta intelectual hoy desconocido. En el presente, asfixiados por tanta abundancia, confusos, perdidos, vagamos en medio de universos desperdigados e ininteligibles. Nos satura —a algunos hasta la imbecilidad— una masa gigantesca de información redundante y contradictoria. Eso es promotor infalible de la superficialidad, de la impaciencia, la incapacidad de detenerse en nada por el lapso suficiente para comprender, a veces por lo menos para interesarse verdaderamente en algo más allá de la transitoria curiosidad.

Entre esas películas que hicieron historia por su impacto y duración en cartelera recuerdo tal vez media docena. Ya mencionamos *Sissi*. Agréguese *La que no quería morir*, un dramón para adultos que nunca vi, pero sí vi llorar por su causa a todas las señoras de la nación, incluyendo a mi santa madre. Era, la de la película, una mujer a la que se condenaba a la cámara de gases no porque hubiera cometido un crimen, sino por ser la pareja del asesino. Parece que estaba basada en un caso real. La actriz, Susan Hayward, lo hizo muy bien y las lágrimas de Chile corrieron a raudales. La dieron en el Central, serio y elegante cine de centro y de entradas numeradas. Los grandes carteles con la pobre niña de la película mirándonos patéticamente desde dentro de la cámara de gases estuvieron tanto tiempo en la entrada del cine, a la intemperie, que comenzaron a desvanecerse, a carcomerse y convertirse en ruinas, como si se tratase de edificios antiguos devastados por interminables edades históricas. Dentro de la sala, sin embargo, todos los días y puntualmente, en matinée, vermouth y noche, la Susan volvía a pasar por su vía crucis y otro desfile de señoras salía del cine con los ojos como compota. Y esto, año tras año. Sé de dueñas de casa de provincia que venían a Santiago solo por ver a esa desafortunada mujer.

Espartaco fue otro de esos dinosaurios de celuloide que camparon por sus respetos durante completas edades geológicas. Es del año 60 y aun hoy conserva su vuelo épico, su poder. No por nada la dirigió Kubrick, maestro indiscutido de la película con pretensiones cósmicas y casi siempre acertando medio a medio en eso. Kirk Douglas hacía de Espartaco y no ha habido mejor Espartaco hasta la fecha. Debo reconocer que me impresionó profundamente, pero no tanto por la historia de esa manga de esclavos intentando liberarse, sino por la música, mi debilidad espiritual. Es de la mejor que se ha compuesto para el cine, especialmente, su «música de títulos»[5], esto es, la que acompaña la presentación de los títulos. Me ponían y ponen la piel de gallina esas sucesiones de bloques armónicos, esas progresiones de acordes, el color instrumental, etcétera, etcétera.

¿Y los pobres esclavos soñando con la libertad? ¿La causa de los oprimidos que tan cruelmente terminan crucificados en la vía Apia? ¿Espartaco clavado en la cruz mientras su mina, yéndose en libertad gracias a la buena onda de un ricachón, lo mira con su crío en brazos? ¿Las reivindicaciones de esos pobres seres? ¿La justicia social? Confieso, padre, que todo eso me importó un bledo y solo me embelesó la música, la música. Y además, para serles franco, tanto entonces como hoy yo privilegiaba el orden, la civilización y a la gente bien duchada. Esos sucios tipos de taparrabos no suscitaron mi solidaridad.

Ben-Hur, *Los diez mandamientos* y *Marcelino, pan y vino* fueron también muy duraderas, la

clase de películas cuyos carteles, a la entrada del cine, formaban parte del paisaje urbano, eternos e inconmovibles como el anuncio de Casa García, de Los Gobelinos o los almacenes El rey que rabió. Las tres fueron calificadas para «mayores y menores», aunque Ben-Hur tuvo algunos problemas por una escena donde, en una batalla naval, un trirreme romano es espoloneado y a un remero al que se le viene el buque enemigo encima se le ven unos módicos hilos de sangre corriéndole por las canillas.

Eso fue considerado —¡tiempos benditos!— una imagen excesivamente fuerte para nosotros, los menores de edad. Los efectos especiales del cine de entonces eran hechos con una mentalidad que estaba en el polo opuesto a la del actual director Quentin Tarantino, cuyo morbo por el gore alcanza fácilmente los grados de la patología psiquiátrica. Los efectos se reservaban para hacer moverse a tiritones a los monstruos y para las explosiones de las películas de guerra, pero la sangre era un elemento estrictamente prohibido. En el cine de los cincuenta se moría con un decoro, limpieza y buenos modales realmente encomiables. *Ben-Hur* fue estrenada en el recién remodelado cine Metro, y recuerdo haber asistido a la primera función, por lo cual supongo que el distribuidor cortó esa horrible carnicería en la canilla del galeote.

Los diez mandamientos, dramón que hoy produciría risa, fue otro de esos productos eternizándose en pantalla. Charlton Heston, provisto de una luenga barba hecha de algodón hidrófilo americano, hacía de Moisés. Como tal ordenaba a las aguas del mar Rojo abrirse amablemente para permitir el paso de los judíos, pero luego les mandaba cerrarse para ahogar al ejército egipcio que los perseguía. Así era de salvaje y barrera la divinidad de esos años. Heston-Moisés también recibía las tablas de la ley en el monte Sinaí de manos del mismísimo Jehová. Fue una época de mucho cine ambientado en la Antigüedad y al que genéricamente llamábamos «películas de romanos». Ya iremos a eso.

Marcelino, pan y vino

Marcelino merece un capítulo especial. Aun quienes somos candidatos a la tercera edad —ya recibiendo por anticipado la información de la AFP respecto a nuestras patéticas pensiones— o incluso quizá habitando hace rato dicho territorio, si la volvemos a ver, y aunque ya esté tan lejos de nuestra infancia, no podemos evitar emocionarnos.

Marcelino, pan y vino es de lo mejor que se hizo en España en los años cincuenta, los más oscuros de la filmografía hispana, tiempos que apestaban a franquismo y a una beatería insufrible. Es la historia de un huérfano adoptado por los monjes de un convento. En el transcurso de sus afanes y correrías de niño y en un desván casi abandonado se encuentra, un día,

con un crucifijo de buen tamaño instalado en un muro. Con dicho Cristo inicia una relación; Marcelino le habla, le deja pan y vino para saciar su hambre y su sed y le cuenta de sus cosas. Y ese Cristo le responde. Al final de la historia, de la película, Cristo le concede su deseo de ver a su madre, para lo cual lo pone a dormir y se lo lleva al cielo.

Historia más simple, más ingenua, más mamona incluso no puede haber, pero está tan bien hecha, el actor niño que hace de Marcelino —Pablo Calvo, Madrid, 16 de marzo de 1948; Alicante, 1 de febrero de 2000— es tan convincente y la fotografía en blanco y negro tan adecuada que habría que ser dueño de un corazón de piedra para no emocionarse. Y corazón de piedra no lo tiene ningún niño de ocho, diez o doce años. Ni siquiera lo tenemos ahora. Vi hace unos días, en YouTube, el final de *Marcelino* y no pude evitar las lágrimas. Uno puede no creer en nada, alentar el mayor escepticismo y hasta desprecio por nuestra especie tan repleta de tipos crueles, desalmados y abusadores; se puede tener claro que este mundo se maneja a base de poder, ambición y desconsideración; puede uno reírse de la sola idea de un Cristo de madera o de yeso con el don de la palabra y haciendo milagros. Aun así, y quizá por lo mismo, nos lamentamos y nos dolemos de que eso no ocurra y por habernos movido por este mundo siendo testigos no de amables Cristos parlantes sino de tantas cosas terribles y tristes y de muy pocas bellas y amables. Por todo eso, porque alguna vez creímos que podía ser distinto y nos hicimos la idea de que había un niño como Marcelino y un Cristo bondadoso, monjes buenos y caritativos y gente decente y respetuosa es que no somos del todo escépticos, no hemos perdido toda esperanza y no podemos evitar esas lágrimas cuando vemos, más de medio siglo después, esa historia para niños, para los niños que fuimos, para el pequeño niño que nos queda.

Me pregunto cuánto de Marcelino había en el espíritu de quienes, unos pocos años más tarde, proclamaron compasión y solidaridad con los pobres de este mundo y abrazaron diversas causas, ya fuera la reforma o la revolución, ya fuera ir a clavar techos para una población o unirse a un grupo militante. Quién sabe. No sé nada. Me gustaría tener mi propio Cristo de madera o de yeso que me lo dijera y explicara estas cosas. Quisiera creer en algo y ser rescatado. Quién no. Quién no desearía que un Padre Eterno nos acogiera luego de tantas penas y trabajos. ¡Ah, pero no puedo! Me pregunto ahora qué habrá creído Pablo Calvo cuando, ya mayor, encaró una vida tan difícil como para morir apenas a los cincuenta y dos años.

PELÍCULAS CLASE B

Habíamos quedado de referirnos con algo más de detalle a las películas «clase B» y es lo que haremos en este momento. Eran, como dijimos, producciones de bajo presupuesto y ninguna expectativa artística, salvo si califica como arte la capacidad de producir un filme con diez dólares y un sánguche. Con esa laya de producciones los gringos, por años de años, literalmente nos metieron el dedo en la boca. Dígolo porque era ya adulto —y hasta quizá mejor se me pudiera describir como anciano— cuando me enteré de que la industria cinematográfica yanqui no era solo cosa propia de los estudios conocidos —la Metro, 20th Century Fox, Universal, etcétera— produciendo películas más o menos decentes y a veces hasta fastuosas en su puesta en escena, con actores de verdad, una trama coherente y dirigidas al circuito local e internacional; supe que estudios en miniatura o rifleros de toda descripción incursionaban también en el cine perpetrando obras hechas a precios de liquidación con actores aficionados y desechos de decorados conseguidos en las bodegas y tarros de basura de los estudios importantes. Es a ese mundo callampa al que pertenecía cierto cineasta, Edward D. Wood Jr., considerado el peor de todos los tiempos, un personaje extravagante que produjo, con un Bela Lugosi a punto de morir y algunos amigos y empleados de oficina, la película —hoy un clásico, como todo esperpento de la debida magnitud— llamada *Plan 9 del espacio exterior*. Ed Wood, informa Wikipedia, «encontró financiamiento para su película en la Iglesia bautista de Beverly Hills, en nombre de Edward Reynolds y el reverendo Lyn Lemon, quienes tenían en mente desarrollar una serie de films religiosos con el dinero que recaudase la película de Ed Wood». Nunca lo recaudó. Era o fue, esta película, tal enciclopedia de ridiculeces que ahora se la ve, ya convertida en objeto de culto, como una de las más cómicas de todos los tiempos. Solo para mencionar algunos detalles, la cabina de la nave espacial estaba hecha de evidente cartulina, los platillos voladores eran llantas de coche movidos con hilos visibles, las lápidas y cruces eran de papel, un auto de policía cambiaba de modelo de un plano a otro, habían alternancias claramente visibles de día y noche en una misma secuencia y uno de los actores, un loco de patio, interpretaba sus escenas leyendo un papel pegado en el suelo.

Este mamarracho monumental, casi genial, está en el extremo opuesto absoluto del cine «normal» que veíamos en salas de estreno o aun en rotativos y no fue el único ejemplar de su categoría; de esta laya grotesca —posteriormente llamada «cine Z»— se hicieron no pocas películas. Algunas batieron el récord de la economía y sin duda debe haber, repito, arte y talento en poder hacer cine, cualquier cine, de esa manera. Sin embargo, el cine clase B se encuentra algo más arriba. Es, la suya, una región intermedia entre el confeccionado por aficionados o dementes y el protagonizado por grandes nombres o siquiera figuras de respetable segunda línea. El cine clase B, dicen los expertos, duró hasta más o menos finales de los años cuarenta, pero, por lo que vi de niño, creo que duró bastante más. Como sea, lo originó una iniciativa de los

estudios por ofrecer, en tiempos de crisis, funciones dobles más atractivas para el público, con la película estelar siendo «de verdad» y una de presupuesto barato, llamada «B».

Para hacer estas películas de bajo costo con actores principiantes o con viejos ya en decadencia, con fulanas que habían conocido mejores tiempos en la época del cine mudo y que, a los 65 años, se las invitaba a hacer todavía de «la jovencita», los estudios crearon una máquina administrativa especial con sus propios elencos, directores, técnicos, etcétera. La idea era hacer una película de menos de 200 mil dólares y sacar de ellas unos tres palos.

El problema es que de todo eso, en Chile, nunca nos enteramos. Los que entrábamos a los rotativos a ver películas de monstruos —especialidad del cine B— nunca supimos cuán descaradamente nos estaban tomando el pelo. Notábamos, eso sí, cosas raras. Había películas de monstruos en las que nunca vimos al monstruo; solo veíamos al eterno policía gordo y blanco retrocediendo hacia un muro y gritando horrorizado mientras miraba hacia arriba, a cámara, a supuestamente la cara de la bestia, disparando inútilmente su revólver con tiros de fogueo y enseguida todo se iba a negro: el monstruo se lo había comido. Otra característica del cine B: casi todas las escenas acaecían dentro de una oficina. La película pasaba de una oficina a otra oficina: oficina del general de ejército a cargo de la lucha contra el monstruo, oficina o laboratorio —mucha retorta burbujeante y algún microscopio— del genio inventor del arma definitiva para matar al monstruo, la oficina del jovencito que cagaba al monstruo, a veces el living comedor de la casa de la niña —¡jamás el dormitorio!—, la sala del locutor anunciando la llegada de los marcianos o del monstruo, la sala de actos donde se reunían los mandatarios a discutir qué hacer con los extraterrestres o el monstruo, etcétera, etcétera. Esto es, todo dentro del estudio. ¡No saben lo caro que es salir a locaciones al aire libre y como mínimo tener que pagarle un hot dog al personal! Las vistas de exteriores, por ejemplo la de muchedumbres corriendo espantadas huyendo del monstruo o de los marcianos, eran siempre las mismas; uno casi ya reconocía a la vieja que se iba de hocico al suelo al lado de la panadería, al tipo que pasaba encima de ella, a la chiquilla dando gritos, el coche de guagua primero arrastrado y luego volcado —¡horror!— por esa manga de cobardes. Era, esa secuencia, una suerte de *commodity* de libre disposición. Las imágenes de aviones de la Fuerza Aérea norteamericana despegando para combatir al monstruo o los platos voladores provenían de documentales institucionales prestados o de noticieros; lo mismo sucedía con los buques de la armada o los tanques, siempre abriendo fuego en algún ejercicio en el desierto aunque la batalla contra la criatura se librara en medio de Park Avenue. Y los protagonistas recitaban sus parlamentos con la rigidez de actores de una función de teatro infantil.

Que aun así se hayan entretenido tanto creo que habla bien de la pureza de alma, de la maravillosa candidez y de la ausencia de dobleces y de prematuros cinismos de esa generación.

CINE DE EXPLOTACIÓN

Una de las variantes de ese cine clase B que hemos examinado y del cual los nenes de los cincuenta y sesenta nos mamamos infinidad de producciones fue llamado y es llamado, porque aun existe, «cine de explotación». El cine de explotación es sencillamente el que hacen los copiones codiciosos que quieren ganar plata explotando hasta el hartazgo y el cansancio una trama novedosa estrenada en algún momento previo, un argumento o personajes que resultaron exitosos y a los que se considera puede sacárseles más jugo todavía. En parte, solo en parte, es cine de explotación el que los grandes estudios hacen de sus propios éxitos. Pronto comienzan con la parte II, III y así sucesivamente hasta llegar al hollejo reseco del tema. Ha habido *Rambo* II, III y hasta IV, ha habido una hilera de versiones, una peor que la otra, del boxeador Rocky protagonizado por Sylvester Stallone, tres o cuatro *Alien*, etcétera. ¿Por qué no? Los estudios que crearon un éxito tienen plena justificación para repetirle el plato a la distinguida clientela cinematográfica porque, después de todo, es *su* producto y además el público lo pide. Es el caso de la eterna saga de James Bond. Decimos que solo en parte es cine de explotación porque al menos los estudios cuidan su gallina de los huevos de oro no escatimando recursos para mantener el nivel de entrega y a veces hasta mejorarlo, de hecho, realzándolo cada vez más para tentar a las audiencias. El despliegue visual de James Bond ha sido cada vez más espectacular por esa razón.

En cambio, el cine de explotación puro y duro no ha sido creado por los estudios originarios para prolongar lo más posible un éxito propio, sino que es mercancía evacuada por estudios normalmente rascas que nunca tuvieron parte en la creación del hit y desde luego no están dispuestos en absoluto a hacer una versión digna, bien hecha y por tanto costosa, sino que apuntan a confeccionarla del modo más barato posible, con actores a quienes no los conoce ni su madre y una puesta en escena a base de retazos, cartonaje, plástico y efectos digitales de tercera categoría.

¡Ya pueden imaginarse hasta qué extremos de precariedad el cine de explotación llegaba en los años cincuenta y sesenta, sin tanto plástico y nada de digitalización! Para hacerse una idea de esos extremos de descaro cinematográfico basta darse una vuelta por cualquier sitio web donde se listen películas, ya sea por año, categorías, etc. Si ustedes recuerdan un monstruo exitoso —*Alien*, por ejemplo, para facilitarle la cosa a los más jóvenes de nuestros lectores— vean en ese sitio todas las películas que se filmaron bajo ese nombre. Comprobarán que, amén de las secuelas hechas por el estudio original, hay muchísimas más, a veces hasta una docena. La mayor parte no ha llegado a nuestro país. Muchas no sobrepasaron el nivel de copar un circuito

de salas de barrio en Estados Unidos. Otras fueron producidas para la televisión. Otras están disponibles en internet.

En los cincuenta y hasta mediados de los sesenta, no habiendo internet ni televisión en Chile, ese material de explotación no podía sino llegar a los rotativos en espesa e indistinta mezcla con el cine B honesto que, barato y todo, era elaborado con cierta decencia y pretensión de hacer algo siquiera pasable. Pero nosotros, nenes inocentes, ¿cómo podíamos saber con antelación cuál era cuál? No teníamos la más mínima idea acerca de la existencia de esas variantes del cine, ninguna acerca de la industria y sus designios monetarios y sus fríos cálculos. Para nosotros solo existían las películas y los actores, los monstruos y los vaqueros, no los productores ni los accionistas, los distribuidores y los rifleros. Lo único real ANTES de ver una película eran los afiches que las anunciaban y promovían, normalmente unos pósters a todo color donde inevitablemente el monstruo o los marcianos aparecían bastante más interesantes, detallados y aterradores de como se los presentaba en pantalla.

Ya dentro de la sala era demasiado tarde. Si acaso habíamos visto el clásico de ciencia ficción *Earth VS the Flying Saucers*, que mal que mal tiene sus méritos, debido a eso luego nos enganchábamos con otra de platillos voladores, estos en Alaska, pero tan rasca que nunca vimos ni siquiera un platillo. Ahí estábamos, ya en la sala, sin entender mucho dónde o cuándo aparecerían los marcianos ni tener plena conciencia todavía de que con el título y el póster insinuante nos habían metido el dedo en la boca.

JASÓN, LOS ARGONAUTAS Y TALOS…

En 1963, en algún rotativo de Santiago cuyo nombre no he podido recordar, se estrenó una película inglesa dirigida por Don Chaffey titulada *Jasón y los argonautas*. Está más o menos basada en la única épica del período helenístico —esa fase de la cultura antigua extendiéndose entre la muerte de Alejandro Magno y la conquista romana de los reinos helenísticos— que se conserva, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, bibliotecario de la Biblioteca de Alejandría, el centro intelectual más brillante de dicha fase histórica del mundo del Mediterráneo y sus alrededores. En su historia Apolonio narra el mito del viaje de Jasón y los Argonautas para recuperar el vellocino de oro de la mítica tierra de Cólquida. Todo transcurre en la época heroica, algo oscura y mítica, que se extiende entre la caída de la civilización minoica y micénica —siglo XII a.C.— como parte del derrumbe de la última fase de la Edad de Bronce y la Grecia clásica, la de las guerras médicas, Pericles, Aristóteles, los dramaturgos trágicos, Fidias y el completo paquete que uno asocia con la civilización griega; transcurre entonces en algún momento de los

siglos noveno, octavo, séptimo o quizá sexto a.C, pero ¿quién dijo que las mitologías han de tener fecha precisa?

Nada, al parecer, iba a distinguir a esta película de cualquier otra de su tipo. De modesto presupuesto —un millón de dólares–, estaba destinada a ser una más de las estrenadas, pasadas, repasadas y fallecidas de puro viejas, cortadas y a medias reparadas por los cojos de los rotativos y sus equivalentes yanquis en el circuito de cines norteamericanos. Los actores no eran estrellas deslumbrantes sino de segunda o tercera línea y sus carreras y nombres se habían desvanecido o nunca alcanzaron el más elevado pedestal de la fama y recordación pública. Tampoco es que lucieran mucho en esos años. Ninguno de ellos pasa por la mente de quienquiera recuerde el cine de los sesenta y setenta, salvo en la memoria de los especialistas, las bases de datos o los agentes artísticos que mueven carpetas con sus clientes.

De entre esas estrellas menores, Honor Blackman, quien en *Jasón y los argonautas* hacía de Hera, la «señora» del dios Zeus, tuvo antes y después de esta película alguna mediana figuración estelar, viéndosela hermosa y desdeñosa, siempre con cierto aire de superioridad y displicencia, en películas como *A Night to Remember* (1958), *The Square Peg* (1958), *Life at the Top* (1965), *The Virgin and the Gypsy* (1970) *Shalako* (1968) con Sean Connery y Brigitte Bardot y *Something Big* (1971) con Dean Martin, amén de haber hecho de «chica Bond» en alguna de las primeras producciones de esa saga, distinguiéndose en medio de ese ya muy poblado elenco de linduras por haber sido la más vieja de todas en la historia del inmortal Bond. Todd Armstrong, quien estaba a cargo del papel estelar, el de Jason, tuvo una carrera poco afortunada y terminó pegándose un tiro a los cincuenta y cinco años de edad. Nancy Kovack, quien era Medea, tuvo más premios de belleza —¡ocho!— que películas a su haber. La última fue en 1969. Al menos conquistó el corazón del gran director de orquesta Zubin Mehta, con quien se casó y con quien tiene familia. Gary Raymond, otro de los argonautas, tuvo una carrera algo más movida y sigue relativamente vigente, pero nunca llegó al estrellato. Nigel Green, el Hércules de Jason, tipo de facha impresionante, hizo siempre papeles de militar o alguien de rotunda presencia en varias películas más o menos famosas en los años posteriores, como *Ipcress* y *Zulu*, ambas junto a Michael Caine, pero su carrera no alcanzó a despegar tanto como hubiera querido y fue otra víctima de la depresión y el suicidio, acaecido en 1972.

En breve, del elenco de Jason me temo que no se acuerda casi nadie, lo cual no necesariamente significa que eran actores de poco talento o solo mediana presencia en la pantalla; en el cine, como en todo, pero aun quizá más en el cine que en todo, el azar, la fortuna, las peripecias de la vida, las oportunidades que se presentaron o no, juegan un papel determinante para llegar al estrellato y la fama o quedarse para siempre de segundón. Aun así, pese a lo borroso del reparto, hubo en esa película algo inolvidable para todos los niños —aun los que ya estábamos cumpliendo los catorce o quince años— que la vimos en ese lejano 1963 o

tal vez al año siguiente, en un rotativo playero. Fue un par de escenas que no pudimos olvidar. Las recuerdan todos los ex nenes de Chile y del planeta. Es de lo que hablan los ancianos y los nostálgicos en las sobremesas, cuando ya medios curados se ponen a recordar viejas películas y alguien menciona a *Jasón y los argonautas*. En fin, los veteranos nos acordamos perfectamente bien de los increíbles efectos especiales de esa producción hecha décadas antes de la invención y desarrollo de las tecnologías digitales; nos acordamos de los esqueletos espadachines y de Talos, el guerrero de bronce.

Ray Harryhausen, fallecido en mayo de 2013, considerado entonces y hoy un maestro de la animación «cuadro a cuadro», fue uno de los productores de la película y el genio animador de sus efectos especiales. De entre estos hay dos que la crítica y los espectadores de todos los tiempos consideran insuperables: los esqueletos que combaten contra Jason y a Talos, el enorme, descomunal guerrero de bronce. Aún hoy, ya de viejos, cuando vemos *Jasón* en YouTube y llegamos a la escena en que Talos gira la cabeza en medio de espeluznantes chirridos metálicos y posa la mirada sobre el par de picantes que acaban de sustraer una pieza del tesoro guardado dentro del pedestal sobre el cual él reposaba, aun hoy, digo, se nos pone la piel de gallina. Tal es el poder de esa figura gigantesca, metálica, de mirada impasible; el gigante que se baja del pedestal para castigar a los intrusos blandiendo su inmensa espada, dando lentos y terribles pasos, un edificio en movimiento causando esa fascinación dentro del terror que causa todo fenómeno o espectáculo de desmesurado tamaño.

Yo no olvidé a Talos. Héctor Soto, cinéfilo y crítico profesional que ya ha aparecido en estas páginas, me dice que no olvidó a Talos. Nadie que lo viera de niño olvidó a Talos. Y no lo olvidaría tampoco la crítica especializada contemporánea, la cual considera a Talos el segundo monstruo cinematográfico más espectacular de todos los tiempos. Tom Hanks dijo en un evento, aunque tal vez estaba pasado de tragos, que era la mejor película jamás filmada. ¡Ya ven el efecto maravilloso que hizo en quienes la vimos! Larga vida a Talos, el guerrero de bronce.

GODZILLA

Ya que estamos recordando monstruos famosos, imposible no mencionar a uno que, de todos los productos manufacturados por Japón entre los años cincuenta y sesenta, fue el más conocido y popular, Godzilla. Olviden las cámaras fotográficas y los autos; el que la llevaba era Godzilla. Era, en cierto sentido, Godzilla Inc., próspera industria de exportación supliendo de material a los rotativos de todo el mundo. Godzilla, además, fue padre y madre de muchos monstruos posteriores y el antecesor indiscutido de los dinosaurios de Jurassic Park. Tal vez no fue el

primer monstruo del repertorio cinematográfico, pero sí el primero de ese tamaño monumental, el Adán de su especie y el Matusalén de los de larga duración. Los nipones, que saben reconocer un buen negocio, hicieron, a partir de los cincuenta, más de ¡dos docenas! de Godzillas. No había manera de que lo mataran. Volvía una y otra vez a llenar la caja registradora de la boletería de los cines aunque de vez en cuando, para variar, peleaba junto a nosotros contra otro monstruo.

Es cuestión de ver los títulos para aquilatar cuán ecuménico era Godzilla en su lista de enemigos y encargos. Hay un *Godzilla contra Mothra*, un *Godzilla contra Megalon*, uno contra el esmog (¿un Godzilla verde?), *La venganza de Godzilla, Godzilla contra Mojiira* —monstruo de menor calado y menos fans—, *Godzilla contra King Kong*, *El retorno de Godzilla* —¿cuándo se había ido?— *Godzilla, rey de los monstruos*, etc., etc.

Estos multifacéticos Godzilla esparcidos en tantos años recibieron, según las finanzas del estudio que los sacó a trabajar, muy diverso tratamiento en términos de presupuesto, pero por lo general eran producciones baratas que solían hacer uso de secuencias recicladas de versiones anteriores. No pocos actores yanquis que más tarde y en casa ganarían alguna notoriedad partieron haciendo de jovencito gringo en estas producciones. Raymond Burr, por ejemplo, quien sería el protagonista de *Ironside*, una serie de TV policial cuyo personaje central era un lisiado a bordo de una silla de ruedas, aparece en un Godzilla haciendo del periodista a cargo de telefonearle a su diario noticias referentes al monstruo. Nada de celular ni teléfono automático: en esos tiempos la conversación siempre empezaba con un «¿Aló, operadora?… deme con la policía…».

¿Qué representaba para los japoneses ese monstruo inmortal? Para nosotros, los cabros chicos, era simplemente otro monstruo más, como la tarántula o el de la Laguna Negra, solo que más grande y abundante en apariciones. ¿Y qué experiencia nos suscitaba, qué emoción? Miedo no. Difícil que un monstruo tan grande, uno que no puede esconderse detrás de un mueble para aparecer de improviso, pueda asustar a alguien. El pánico es lo imprevisto apareciendo en ambientes previsibles**.** Un monstruo como Godzilla surgía del mar en medio de gran escándalo, anunciaba, por así decirlo, su visita con mucho hervor de agua y barcos pesqueros yéndose a pique, en fin, se sabía que venía.

Para los japoneses es de presumir que significaba otra cosa. Quizá reflejaba un trauma y es de imaginar que fue el de los bombardeos nucleares en Hiroshima y Nagasaki, como los de las demás ciudades con bombas «convencionales» y que cobraron aún más víctimas, el holocausto brutal del último año de la guerra cuando los B-29 se paseaban como Pedro por su casa en el cielo japonés. De hecho, nos dicen los especialistas, el impacto del primer film, el de 1954, deriva de que el director Ishiro Honda lo presentó como una suerte de metáfora sobre el ataque nuclear de 1945. Con los años y las sucesivas versiones el carácter de Godzilla fue cambiando; mientras perdía su imagen de icono de la masacre atómica del año 45 «pasó a ser desde un

espectáculo de medianos efectos especiales o un show infantil a una especie de cómic filmado. A finales de la época Showa, la serie ya incluía elementos típicos del manga japonés, mezclando a Godzilla con civilizaciones fantásticas, invasiones alienígenas y, sobre todo, adversarios gigantescos y monstruosos…». Es lo que dice un erudito.

Siempre sucede lo mismo; mientras más se conoce a las personas o a los monstruos, menos se los detesta y más se los aprecia.

HUMOR EN NAFTALINA

Los niños son gente seria. Tienen que serlo para darle realidad y por tanto interés a sus juegos, en los que suelen hacer de grandes. Hay que ser serio y tomarse en serio lo que se está haciendo para creerse un pistolero por el hecho de tener un revólver de fulminante en una cartuchera de plástico. Un momento de humor, entendido como un momento de desapego y distanciamiento, habría echado todo a perder. Por eso los niños, cuando ríen, es porque se ríen de alguien.

Para suplir personal de quien los niños pudieran reírse estaban las películas cómicas, las cuales entregaban, sin derramamiento de sangre, el espectáculo del error ajeno, del daño ajeno, de la caída, el tortazo, el desastre y el fracaso monumental. Para esos efectos de hacernos reír de la desgracia ajena se recurría al humor de la época y también a su antecesor más antiguo. Y así era que entre fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta de vez en cuando algún cine ofrecía un festival de cortos cómicos del año de la cocoa, el tipo de cortometrajes que se habían filmado en los años veinte con actores como Chaplin, Laurel y Hardy, Buster Keaton, Harold Lloyd y otras estrellas de un cine de humor marcado por la visión de Mack Sennett, esto es, la comicidad de los absurdos, los tortazos, las carreras desenfrenadas y toda clase de payasadas físicas. Siendo cine mudo, no había espacio para el humor verbal; la broma era gestual y aparatosa. La música, si la había, era un agregado del presente, de nuestro presente, lo que los productores o exhibidores de dichas películas consideraban necesario para darle más dinámica a la función.

Dicho sea de paso, quienes de cabros íbamos a ver esas viejas películas cómicas del cine mudo lo hacíamos sin sentir que estábamos ante algo tan distante y remoto. Los chicos de hoy son mucho más sensibles al factor tiempo. Su concepción del «presente» se ha estrechado. A una película de cinco años la ven como si fuera una antigüedad. Y se ríen menos de lo cómico que pueda haber en la película que de lo anticuado que es el teléfono celular del protagonista. Para mi generación, insertada en un medio con muchísimos menos cambios tecnológicos y de diseño, el presente era más «ancho». Esos productos de Mack Sennett, filmados y estrenados en la época de la infancia de nuestros padres, eran de una comicidad todavía válida y lo que nos hacían reír a

gritos no eran los Ford T sino la chacota. Nuestras películas de vaqueros y de monstruos, las cuales hoy se remontan a medio siglo en el pasado, resultan en cambio, para un niño del presente, prácticamente incomprensibles.

El rey indiscutido de ese cine cómico dado en festivales de la risa era Chaplin. Personalmente, salvo en aisladas ocasiones, nunca me convenció. No lo hizo ni cuando era niño y menos ahora que estoy grande. Su parada tristona y sentimentaloide se me atravesaba y atraviesa en el gaznate. Peor aún en sus largometrajes, que me parecían indigeribles. Buster Keaton tampoco fue hombre de mis preferencias. Su comicidad consistía básicamente en huir. Siempre estaba arrancando de una muchedumbre de policías. Corría y corría y pasaba peligros terribles en dichas carreras; era casi aplastado por casas que se derrumbaban, casi arrollado por enormes trenes, apenas evitado por veloces Ford T. Laurel y Hardy; solo ahora me doy cuenta de que tampoco me llenaban el gusto. Stan Laurel, con su eterna expresión de congoja, me bajoneaba el ánimo; las tonterías de Oliver Hardy, el gordo fachendoso que siempre creía poder hacerlo todo bien, me deprimían en vez de divertirme.

¡Qué tipo más raro soy!, ¿no? Pero así es: dicho cine cómico basado en torpezas colosales me causaba un fondo de desagrado. La alegría y risa que suele producir en la gente normal y sana el espectáculo de la torpeza ajena, la gorda que se cae, el tipo que no acierta a nada, el carpintero que echa abajo una casa, me produce exactamente lo contrario. Sentía en esos años y siento hoy todavía que la torpeza, tanto la ajena como la propia, no es para la risa sino más bien algo triste, la revelación de nuestra estrechez, de nuestras limitaciones, de lo escaso y corto de nuestro vuelo, de la imbecilidad de nuestras metas y la idiotez de nuestros medios aun en las cosas pequeñas de las que trata esa comicidad de disparates. Y como no creo en absoluto estar a resguardo de todo eso, el asunto no me parece tan ajeno como para reírme, sino triste y casi amenazante, la apariencia superficialmente risible del tipo de cosas que pueden derribarnos al abismo.

Pero ese sentimiento algo paranoico, insisto, es solo personal y por tanto de poca monta; supongo que el 99,99 por ciento de esa generación, nenes de doce años, o por ahí, disfrutó mucho con esas reposiciones, lo cual habla de qué clase de inocentes eran o éramos. Ser capaz de reírse de algo tan elemental como un tortazo indica un ánimo simple, ingenuo, candoroso, sin dobleces. Podían reír, esos niños, de las leseras de Laurel y Hardy por la misma razón que se emocionaban con el heroísmo del jovencito de la película de vaqueros y aplaudían la llegada de la caballería a castigar a los indios malos; no nos hacíamos consideraciones de segundo o tercer grado sobre por qué era malo el malo, como tampoco nos condolíamos de la pobreza evidente de la cual surgía siempre Chaplin. La maldad del malo, la pobreza del pobre, la torpeza del torpe, la mala suerte del quemadito, la bondad del bueno, el heroísmo del héroe, la justicia del justo y la castidad de la niña de la película eran entidades absolutas, metafísicas, elementos sólidos e

incontrarrestables de la vida ante los cuales solo había una reacción posible. Nunca oí a un compañero de butaca decir «pobre Chaplin, mira, se está comiendo apenas un tallarín». Solo oía sus risas.

Abbott y Costello

Laurel y Hardy fueron la pareja cómica clásica del cine mudo de los años veinte; Abbott y Costello fueron la pareja cómica clásica de los cuarenta y hasta mediados de los cincuenta, décadas que hacía rato contaban con películas sonoras. Serían, a su vez, reemplazados por Jerry Lewis y Dean Martin. Abbott y Costello fueron muy exitosos en radio, cine y hasta televisión, donde protagonizaron un show. Abott era el tipo un poco más alto y más o menos refinado y urbano y Costello era el gordito chico, guasón y quejicoso; este último era básicamente la fuente de la comicidad de la dupla, a la que Abbott apoyaba sirviéndole las ocasiones cómicas. El humor de esta dupla era mucho menos de tortazos o costalazos que de situaciones y de diálogos, una chistosidad verbal basada en retruécanos y juegos de palabras en inglés difícilmente traducibles al castellano, por lo que su comicidad, en Latinoamérica, llegaba ya, por así decirlo, algo desvanecida. Aun así, gustaron mucho.

Así como hay dramas o tragedias que por su peso uno no olvida o incluso tiene de ellas un recuerdo falso, como sucede con quienes están seguros de haber visto *Hamlet* porque recuerdan lo del *to be or not to be*, así también hay escenas cómicas que nunca se olvidan y hasta cincuenta años después causan gracia. Me sucede con algunas escenas de ciertas películas de Abbott y Costello. Se trata de producciones que como todas las del dúo no tienen la más mínima pretensión de arte, aunque quizá tampoco la tuvo Shakespeare cuando escribió *Hamlet*. Pero ¿cómo olvidar a ese par de pelmazos haciendo de egiptólogos dentro de una pirámide y topándose, al final, con media docena o más de momias que deambulaban y se asustaban unas a otras? Es extraño: vi esa película hace tanto tiempo que apenas sospecho dónde y cuándo, pero la escena misma me hace sonreír cincuenta años después, o más.

Dicho sea de paso —tal vez la mayor parte de todo lo que aparece en este libro es meramente dicho de paso—, el patrón cómico constituido por un gordo chico y un tipo flaco y más alto, dos caracteres opuestos enzarzados en estrecha convivencia, quizá tenga sus orígenes en el Quijote de la Mancha y Sancho Panza. Sus equivalentes cinematográficos obviamente están a años luz por debajo en alcance literario y hasta metafísico de esa pareja, pero hay trazas de ella en todos los casos en que la dualidad humana, los contrastes de temperamento, de figura, de postura, dan nacimiento a situaciones humorísticas.

De todas estas consideraciones que hago ahora de viejo, de niño no tenía la más mínima idea. Eran simplemente Abbott y Costello, un par de tipos viviendo situaciones para la risa y enfrascados en discusiones ridículas aún más divertidas. Y me pregunto, también de paso, ¿de qué se ríen hoy los públicos del cine? ¿Cuál es la naturaleza del humor en las comedias? ¿Resta algo del gag cómico modelo 1920? ¿Del tortazo?

No queda nada de todo eso, salvo quizá en Chile, donde al humorista de turno y de moda le basta decir «poto» para que todos suelten la risa. El humor hoy o es sofisticado en un sentido verbal y situacional, al estilo Woody Allen, o es crudo y vulgar en un sentido sexual, carnal. Los guionistas han eliminado el territorio intermedio. El sexo disparejo, el sexo que fracasa y los escándalos que suscita fueron siempre material de muchos chistes, pero nunca en el cine, nunca al menos hasta finales de los años sesenta. Nadie, salvo el más simplón, reiría hoy viendo a unos tipos arrojándose pasteles a la cara. Ni reiríamos mucho con la pareja que sucedió a Abbott y Costello, a saber, Jerry Lewis y Dean Martin. De hecho ambas parejas marcan el fin de ese cine de humor basado en astracanadas más bien puritanas, sin nada o casi nada de sexo. Las risas que esas figuras nos provocaban sonarían hoy a vacío y cosa forzada.

¡Uy, qué miedo…!

Cuando niños, a finales de los cincuenta, vimos muchas películas de terror. Era uno de los géneros que abundaba en los rotativos. Y tan normal era —y es— que no nos dimos ni nos damos cuenta de cuán extraño resulta que a simples niños se los someta o se les deje someterse a los estremecimientos del miedo, de lo horrible, del pánico y lo espantoso. Alguna muy profunda razón tiene que haber porque se refleja incluso en muchos cuentos para niños, en los que ocurren las cosas más atroces, partiendo por el lobo feroz que se come a la abuela.

Si el asunto es raro pensando en los niños, también lo es tomando en cuenta a los adultos, porque el miedo siempre repele. No hay emoción menos grata que esa, en especial el pánico, su forma más extrema. El miedo o el terror es posiblemente el *non plus ultra* de las emociones que pueden desquiciarnos. Aun el miedo más suave puede hacer perder la cabeza a las almas poco sólidas. Naturalmente es muy distinto vivir cosas aterradoras que solo ser espectador de ellas en una pantalla, pero aun así el impacto es poderoso.

Tal vez de eso se trata, de un acto mágico tendiente a resguardarnos de algo horrible de verdad pagando el precio de someternos a algo horrible de mentira, pero también opera, creemos, un factor adicional: en un grado u otro estamos gran parte del tiempo buscando algo que nos haga perder la cabeza o en todo caso, sacarla de su carril habitual. El cine en su totalidad y no solo el

género de terror, qué digo, el entero conjunto del *entertainment* en todas sus variedades, incluyendo incluso la alta literatura, tiene como objeto primordial estremecer nuestras fibras, absorber nuestra mente y de ese modo sacarnos del aburrido estado cotidiano sin tener que pagar un costo «real». Desde la época de las cavernas hasta ahora el oír historias, la costumbre de agasajar al forastero para hacerlo hablar de sus viajes, leer novelas y desde luego ir al cine deriva su atracción de la capacidad de esas narraciones verbales o visuales para desprendernos de los tedios y pesares de nuestra vida sumergiéndonos en las emociones de otros, las cuales no nos afectan directamente, pero a las que podemos observar y disfrutar como si nos tocaran. Esta doble magia, esa capacidad de sacarnos de nosotros mismos y hacernos experimentar el dolor, el miedo, el asombro, el placer o cualquier otra emoción sin costo alguno, es el fundamento de toda actividad de entretenimiento; de ahí su eterna existencia, su importancia fundamental, el hecho de que se le pague a los artistas, a los payasos, incluso a los escritores.

¿Y qué cumple dicha tarea mejor que el terror? Es el más fuerte estímulo capaz de sacarnos de un empellón del cansino trote de todos los días con la garantía de no afectarnos en nada. Es similar a lo que Aristóteles, cuando examinó la naturaleza de la tragedia, llamó catarsis; descarga purificadora o aliviadora de emociones sin efectos más allá del alivio mismo.

¿Quién se aburre más que los niños? Cualquier padre lo sabe: divertirlos es tarea pesada. Al adulto lo distrae de su vida el trabajo mismo que se la quita, los deberes, las ambiciones, las minas, el trago, las fiestocas. El niño no dispone de todo eso. Su vida fluctúa entre la lata del colegio y la lata del resto del tiempo. Los niños no tienen ambiciones profesionales, no tienen sexo, no se dedican —no al menos en esas décadas inocentes— al trago o a las drogas, no tienen nada a su disposición salvo el juego y el espectáculo. De ahí el rotativo y de ahí las películas de terror del rotativo. Con las películas de terror obteníamos un grato estremecimiento tal como nuestros más lejanos antepasados, al calor del fuego, oían placenteramente al viajero hablando de monstruos descomunales devorándose a los vecinos.

Con nosotros, criaturas cándidas de épocas menos retorcidas, era bastante fácil lograr esa conmoción. Bastaban Christopher Lee o Vincent Price haciendo de vampiro sin otro aditamento que un par de largos colmillos y una capa negra. Bastaba una momia envuelta en vendajes y a la que los disparos de salva del arqueólogo no podían detener. Una criatura confeccionada por el doctor Frankenstein era también más que suficiente. Un extra haciendo de muerto y saliendo de la tumba con las manos terrosas no lo era menos. Era fácil asustarnos, pese a la pobreza de los efectos especiales, de los maquillajes, de la puesta en escena.

Un poquito de historia. Hemos mencionado a Vincent Price y a Christopher Lee y ambos son parte importante de la crónica del género. Asentaron su fama estelar casi exclusivamente a base de su protagonismo en esa clase de películas. Christopher Lee estaba en la nómina de los estudios británicos Hammer Productions, que hizo de las películas del conde Drácula una suerte

de franquicia exclusiva e industrialmente confeccionada. Con las del conde y algunas otras el número de películas de terror protagonizadas por Lee no tiene parangón. Tampoco lo tienen los títulos: *Drácula AD 1972, El conde Drácula, El poder de la sangre de Drácula, Las cicatrices de Drácula, Drácula vuelve de la tumba, Drácula, príncipe de las tinieblas,* a todo lo cual se suman *La maldición de los Karnstein, La gorgona, La momia* y *El perro de los Baskerville,* y para no ser menos, *La maldición de Frankenstein*. ¡Cuántos Dráculas! No había manera de destruirlo; apenas eso sucedía al final de una película, ya venía otra con el conde milagrosamente resucitado para aterrarnos una vez más.

Vincent Price fue más versátil porque estuvo presente hasta en comedias o parodias, pero incursionó abundantemente en el cine de terror y es ese género por el que más se le recuerda. Solo para mencionar unas cuantas de las películas en las que fue protagonista, he aquí *La caída de la casa de Usher, El pozo y el péndulo, Cuentos de terror, El cuervo, La máscara de la muerte roja, La tumba de Ligeia,* etc, etc.

La suerte que le ha tocado a ese cine de horror de los cincuenta y sesenta en los tiempos presentes, cuando esporádicamente reflota en funciones o muy tempranas o muy tardías de la televisión, es similar a la del género de monstruos: no causa sino hilaridad. No es que el género mismo se haya convertido en algo para la risa; sigue estando vigente y es muy abundante, pero sus claves de terror, sus herramientas de pánico, los trucos de que hace gala y los territorios que explora son hoy completamente distintos o de una elaboración superior. Entre el cine de terror de los años veinte, treinta o hasta sesenta y el de hoy media la misma diferencia que entre los cuentos de terror de Edgar Allan Poe y las historias de Stephen King; literariamente puede que medie distancia, pero ciertamente la relojería terrorífica que King pone en marcha es bastante más sofisticada que la de Poe. La apuesta ha subido y ya no se puede asustar a la gente con los mismos trucos de siempre. Un vampiro de capa negra y colmillos de cartón no podría estremecer, hoy, ni a un niño de pecho. Somos más refinados. Esperamos mejores efectos. Esperamos alguna vueltecita de tuerca. Esperamos ver lo que vimos, como estreno de esta tecnología superior del terror, en *El exorcista*.

Como suele suceder, en curso paralelo a la mayor sofisticación de un género, curso obligatorio para poder mantener su vigencia, corre también una veta de parodia que hace uso, precisamente, de las formas anteriores y ya obsoletas de ese mismo género para explotar su lado cómico o, más bien dicho, convertirlo en cómico. Como la contrahecha criatura de Frankenstein ya no asusta se la convierte en comedia en *Frankenstein Junior*. Como los vampiros ya no convencen, se filma una parodia como *La fiesta de los vampiros* de Polanski. Como las películas de desastres aéreos se acumularon hasta el hartazgo, se produjo la serie cómica iniciada con ¿*Y dónde está el piloto*?

Sin embargo, el terror es cosa compleja y no hay que darlo por superado porque una de sus manifestaciones esté marchita. Tarde o temprano nos familiarizamos con los trucos habituales,

les perdemos el miedo y el respeto y hasta empezamos a reírnos de sus repetidos gestos. Y así sucede que hoy vemos a Lee haciendo de Drácula y nos partimos de la risa porque, de niños, ya vimos demasiadas veces sus gestos alambicados, sus colmillos de plástico, su ojos enrojecidos y su capa negra con el cuello alzado; entonces nos asustaba y hoy nos hace reír. La familiaridad, insisto, hace perder el respeto. Alguien decía que no hay grandes hombres para los ayudas de cámara que los ven en bata y con zapatillas de levantarse, pero así como los grandes hombres existen aunque anden y sean vistos en bata, el terror subsiste aunque nos acostumbremos a UNA de sus expresiones. El terror es precisamente el reino de lo innominado, indefinible, imprevisto, incalculable, extraordinario, lo que viene de donde nada debiera venir, lo que surge de las sombras. Y siendo el mundo como es, ancho y ajeno, hay siempre espacio de sobra para el terror.

Así entonces, los niños de los años cincuenta y sesenta que nos asustamos viendo a un vampiro revolotear en el aire, sin que se le notaran casi los hilos que lo sujetaban, no éramos tan ingenuos después de todo. Ya de adulto o de viejo uno no se asusta de los vampiros, sino de los funcionarios de Impuestos Internos, se cierra porfiadamente a lo numinoso, no cree ni en fantasmas ni en penaduras, desdeña todo lo que se plantee como existiendo más allá de las estrechas fronteras de la cotidianidad y hasta hacemos alardes de sabiduría por ese cerrarse los ojos, ese taparse los oídos, cuando en realidad no sabemos nada de nada, no somos sino sonámbulos avanzando por un estrecho desfiladero al borde de inmensos abismos. Lo niños lo saben bien.

HITCHCOCK

Ahora que lo pienso, a los niños de entonces —y no menos a sus padres— se los sometió no solo a los ingenuos y asimilables terrores provocados por monstruos, vampiros o fantasmas, todas ellas entidades de caracteres definidos y por tanto con las cuales, a la larga, podíamos familiarizarnos y «perderles el miedo», sino también fuimos blanco de un pánico de origen más sinuoso, perverso, oscuro, amorfo y sutil, el de Alfred Hitchcock, o al menos al estremecimiento de su suspenso, del cual fue considerado el rey con toda razón. Suspenso y pánico son primos hermanos; ambos se refieren a lo informe, a lo que no se define, no se muestra, lo que está todo el rato prolongando esa sensación de amenaza que nos pone los pelos de punta. En manejar eso consistía la siniestra maestría de Hitchcock. Y puesto que su filmografía se extendió desde 1925 hasta 1979, con alrededor de cincuenta películas, a lo que debemos agregar su participación en varias series de televisión, bien podemos afirmar que el hombre nos acompañó cinematográficamente toda la vida, desde que íbamos al cine de mano de mamá —y fue en esos

años de infancia cuando vi, en un rotativo de balneario, en Papudo, *Los 39 escalones*— como también cuando ya en la adolescencia asistíamos al cine con los amigos del barrio. A lo largo de ese período, el cual abarca años tan distintos, atmósferas tan cambiantes, con edades separadas por esos abismos que en el comienzo de la vida entrañan tan solo unos meses de más o de menos, las diferentes películas de Hitchcock fueron otros tantos referentes, señales puestas en el camino y que recordamos hasta el día de hoy. Casi siempre solo recordamos «en general», la manera como casi todo se recuerda, con muy pocas cosas concretas que podamos visualizar, normalmente no mucho más que un recuerdo verbal, el abstracto saber de que hemos experimentado algo, pero en el caso de estas películas de Hitchcock siempre hay al menos una o dos imágenes indelebles que nos han acompañado desde siempre.

Algunas de esas imágenes porfiadas que se nos vienen a la memoria carecen de referente; a veces no recordamos ni el título de la película ni cómo empezaba o terminaba, tampoco la trama y ni siquiera cuándo las vimos, si de niños o ya de adultos. Mientras escribo estas líneas veo a Cary Grant huyendo en medio de un maizal —o algo así— de una avioneta que lo ataca —¿le dispara?— en sucesivas pasadas. Sé que es película de Hitchcock, eso es todo. Y hay otras que sí se impregnaron con tremenda fuerza en la memoria y se nos aparecen un poco más enteras, como esas ciudades antiguas que han sido excavadas y aunque están en ruinas pueden reconocerse sus avenidas, templos, los restos de sus casas y foros. ¿Quién ha olvidado a Janet Leigh mientras se ducha en el baño de un motel de esos que abundan en las autopistas de Estados Unidos y ella aún no ve, pero nosotros los espectadores sí vemos, ya con espanto, esa silueta tras la cortina de plástico, esa figura horrible e indistinta —en eso, lo indistinto, consiste gran parte de lo horrible — enarbolando un enorme cuchillo carnicero? Janet todavía no se da cuenta de nada y están por destrozarla a cuchilladas. Y entonces sucede. Esa figura atroz descorre la cortina y descarga sus puñaladas y la Janet no termina de gritar y de sufrir, no se muere nunca la pobre, le llueven las estocadas y la sangre salpica los azulejos y solo poco a poco se va deslizando hasta quedar colgando del borde de la bañera y nosotros, mientras tanto, seguíamos gritando en las butacas. Y con esa imagen se enlazan otras casi igualmente siniestras y es imposible entonces no acordarse del resto, de que hay un loco perdido protagonizado por Anthony Perkins, quien, dicho sea de paso, toda la vida hizo papeles de fulano medio raro, en este caso disfrazándose de su madre muerta a quien conserva, momificada y vestida, dentro de la casa familiar, una mansión cuya tétrica arquitectura domina el paisaje donde se halla el Motel Bates. Han pasado los años y esas escenas, si las vemos de nuevo, ahora de viejos, en YouTube o en un DVD, nos ponen igualmente los pelos de punta. De niños nos aterrorizaron. No sé cómo pudieron llevarnos a verla.

Pero Hitchcock es también el autor de *La ventana indiscreta*, otro producto clásico de su talentosa mano, aunque en esta la atmósfera es totalmente distinta. Es una película rara, en la que

se mezcla lo turbio, lo policial y lo peligroso con la comedia, la gracia y hasta el erotismo. Muchos años después ese loco rematado que es Tarantino llevaría dicha mezcla hasta el extremo de lo grotesco. En Hitchcock la combinación de varios géneros es más ligera, más equilibrada, a veces hasta amable y sonriente, y por todo eso es mucho más efectiva. El zarpazo del terror y lo bizarro es más inesperado. Y no por nada estaba la Grace Kelly en el cenit de su belleza y gracia. Y James Stewart, el desgarbado pero encantador galán de tantas películas de vaqueros haciendo en este caso de fotógrafo semipostrado por tener una pata enyesada.

De niños no nos dimos cuenta de la maestría con que se filmó *La ventana indiscreta*. Nos impresionó la historia misma, pero de su técnica y de su atmósfera no tuvimos idea. La vimos con la misma inconsciencia con que leímos *El Quijote*. Lo que nos preocupaba era si el malo de la película pillaba o no a la niña cuando esta —la Grace— se metió en su departamento en busca de evidencia de su crimen y también nos impresionó la secuencia en la que el villano, quien se da cuenta de que lo han estado espiando, sube al departamento del fotógrafo, abre la puerta y avanza para matarlo, pero este, postrado en su silla de ruedas, se defiende encendiendo bombillas de flash para cegarlo y demorarlo. Nos quedaron también registradas imágenes sueltas del condominio donde todo eso transcurre, pequeñas historias o viñetas protagonizadas por los vecinos y acompañando en líneas paralelas la historia principal. No fuimos conscientes de la genialidad con que Hitchcock hace caber todo un mundo en el marco de una ventana, de que casi no mueva la cámara del interior del departamento donde vive y yace postrado el fotógrafo —Stewart— y que aun así nosotros, acostumbrados al aire libre del cine de vaqueros o monstruos, a los paisajes, los océanos, el movimiento y los miles de extras en acción nos entretuviéramos como locos con esa película encerrada entre cuatro paredes.

Pero menos aun podíamos saborear lo siguiente: el encanto que nace de ver ahora a esos actores, todos ya fallecidos, esas viejas cámaras fotográficas del protagonista y sus bombillas de magnesio, esos trajes, esos sombreros, esos teléfonos de baquelita negra, esos caballeros siempre vestidos de terno y corbata y sirviéndose un whisky a la primera provocación, los sombreritos rosados de las damas, la leche en botellas de vidrio y las revistas de moda con modelos pollerudas en portada; nada de eso nos impresionó porque era tal cual como el mundo en que vivíamos, quizá más prolijo, más al día, más americano pero reconocible. Ahora lo saboreamos porque es cosa marchita, escenario nostálgico de hace medio siglo atrás. Por esa ventana hoy nos vemos a nosotros mismos dentro de ese pequeño departamento con James Stewart espiando por la ventana. Stewart miraba con nosotros hacia afuera, ahora los miramos a ellos, hacia adentro. Y a la pasada me pregunto dónde están esos tíos, los amigos de la familia quienes se vestían igual que Stewart y andaban, como el detective de la película, con cara de haberse bebido ya varias copas, o dónde están, dicho sea de paso, las tías con esos sombreritos, los caballos que arrastraban el carro del lechero, los fotógrafos enarbolando esas enormes cámaras.

LAS DE ROMANOS…

Hubo un género cinematográfico que por esos años contó con extraordinaria popularidad en los estudios y con los públicos que pagaban entradas para ver sus películas. Los yanquis lo llamaron Péplum. Es el de las ambientadas en la Antigüedad, fundamentalmente en la grecorromana. Se filmaron cientos, si no miles de ellas, algunas aisladas y completas en sí mismas, otras dando origen a series donde el mismo personaje —Maciste, Hércules, Ursus, etc.— aparecía en cada una protagonizando nuevas aventuras. Las películas de esa laya podían ambientarse en Grecia, en Troya, en la Judea del Antiguo Testamento y en Roma, pero también sus protagonistas podían ser vikingos del siglo x d.C; para nosotros todas eran «películas de romanos» por igual. Para entrar a dicha categoría bastaba que aparecieran caballeros usando falditas cortas plisadas o túnicas en vez de terno y corbata, que vivieran en edificios con columnatas como el de nuestro antiguo Congreso en vez de en departamentos DFL-2, que en los muros se alinearan guardias de palacio con cascos con pluma y lanzas y hubiera mucha espada y muchos carros tirados por caballos en vez de gomeros de plástico; seguían siendo películas de romanos incluso si las minas lucían los mismos peinados de las reinas de Marte de las películas de ciencia ficción.

En breve: la historia humana se dividía, para nosotros y casi de seguro para el 99 por ciento de los adultos, en solo tres épocas: el presente, el tiempo de los vaqueros y el de «los romanos». En esas tres casillas tenía que caber todo.

El cine de romanos donde en realidad había romanos — con una Roma pintada en el telón de fondo de la escenografía, cuadrigas, legionarios, trirremes, gladiadores, fuentes con cerros de uvas, senadores gordos, ánforas con vino, esclavos aceitosos y el resto de la parafernalia— estaba sujeto, como todo género, a sus propias e inmutables leyes internas. Los protagonistas, si acaso eran de la élite, si eran cónsules, emperadores, senadores o ricachones, siempre vivían en palacios abiertos —nada de buenas ventanas con vidrios, sino solo unas cortinas movidas por las corrientes de aire— con escalinatas inmensas, columnatas, triclinios, fruteras, doncellas y bailarinas con el vientre al aire. Si se trataba de un pobretón entonces el tipo era siempre bueno como el pan, cristiano militante, habitaba una casa bastante modesta y ofrecía al visitante lo poco que tenía, alabado sea el Señor. Las damas cristianas alrededor de dicho pobretón expresaban un recato y limpieza extraordinarios. Digamos a la pasada que en el cine de Hollywood de entonces eran solo los malos los que andaban harapientos y con la cara traspirada y sebosa.

Siempre había algo muy decepcionante en esas películas. Peor aún, doblemente decepcionante, porque se suponía que eran el plato fuerte. Hablo de las batallas. Inconcebible

una película de romanos sin una batalla, pero imposible en esos tiempos ver una que fuese convincente. Al menos para mí, siempre fijado en detalles y desilusionado por el menor error, las batallas campales hundían dichas películas en el mayor descrédito. Como hoy, las secuencias de batalla consistían en la alternancia de dos planos: uno muy cercano de lucha entre dos guerreros, normalmente el jovencito y sus amigos liquidando a sus adversarios con gran facilidad, cosa de dos estocadas y a la papa; y el otro una vista general del campo de batalla, el espectáculo de las masas de soldados anónimos —los miles de extras en acción— peleando entre sí.

Ninguno de esos planos era satisfactorio. En la pelea cercana los tremendos sablazos o lanzazos no producían ni sangre ni heridas ni mutilaciones ni nada siquiera relativamente adecuado para complacer nuestro discreto morbo o sentido de la realidad. No sabíamos de qué diablos se estaba muriendo ese tipo que se tiraba al suelo. Por otra parte, la cosa era explicable pues sucedía, damas y caballeros, que la letal esgrima entre los contendientes consistía en mandobles asestados a la espada del adversario y nada más, un perpetuo e inconducente entrechocar de aceros hasta que uno de los guerreros, quizá agotado con la pantomima, caía muerto a tierra.

Peor era en las escenas de masas. Aunque filmadas a distancia para abarcar un espacio suficiente ofreciendo la imagen de un completo campo de batalla, aun así alcanzaba a notarse perfectamente que los «extras en acción» no solo hacían lo mismo que los combatientes en primer plano, entrechocando estérilmente sus espadas de papel maché, sino además lo hacían con una flojera, tibieza y falta de ganas que era un espanto, algo muy decepcionante, una verdadera payasada. ¿Acaso eso era una batalla? ¿Esa suerte de salón de baile sin paredes ni techo y con infinidad de parejas entrechocando sus armas de utilería en una lerda e inocua danza? ¿Y acaso eran las cargas de caballería de la Antigüedad como esos pelotones de jinetes cruzándose unos con otros sin hacerse nada, salvo agitar en el aire sus sables?

Otra fórmula infaltable, inevitable, era la siguiente: si la película de romanos tenía que ver con Cristo, como en verdad hubo muchísimas, las mismas que ahora exhiben los canales piadosos en Semana Santa, Cristo tenía que aparecer como un fulano tan rubio como el que más, auténtico anglosajón de ojos azules, por mucho que fuera judío. Era un Cristo ario de pies a cabeza, una verdadera encarnación del ideal racial nazi. Hollywood no podía superar su axioma de que la gente morena era solo buena para hacer de bandidos mejicanos.

El hecho de que tanto los romanos como los judíos, los arameos, los sirios, los macedonios o los griegos hablaran perfecto inglés no nos molestaba en absoluto. Estábamos acostumbrados. Si hubieran hablado en español, idioma bastante más cercano al latín que el inglés, ahí sí que nos hubiéramos molestado; nos habría parecido una intrusión del idioma de las películas de las chinas, algo de segunda categoría, el español de los coños atrasados, el idioma de la rotada, de los cumas y pililos; ¡¡inaceptable oír a Julio César hablando como Joselito!!

¿No es así todavía hoy en día? Me atrevo a sostener que parte importante del abierto o escondido desprecio que mi generación de viejos tiene por «lo latino», por mucho que la latinidad y todo eso se pusiera de moda en los años sesenta, asociándose, como lo hizo, con la onda revolucionaria y castrista, deriva de que fuimos metalingüísticamente empapados con la convicción de que todo lo moderno, todo lo que valía la pena y lo que era de verdad y no de pacotilla se asociaba con el inglés y el hecho que no lo entendiéramos le daba más peso. Lo inteligible, lo dicho en nuestro idioma, eran las órdenes de los padres, las exigencias de los profesores, el hablar de las chinas, los cantos de los mariachis y el balbucear de los bandidos mejicanos de las películas.

Moisés y Cía. Ltda.

Los tiempos modernos han ido dejando de lado el cine religioso, salvo excepciones repletas de gore como *La Pasión* que perpetró ese tremebundo actor y director que es Mel Gibson, energúmeno capaz, inspirado por el trago, de insultar a los judíos allí donde casi en mayor cantidad se encuentran, en Hollywood. Normalmente hoy se ve esa clase de películas solo en Semana Santa. En esa oportunidad canales de televisión con sensibilidades religiosas de alta intensidad —aunque cada día menos por cuestión de rating y venta de avisos— se encargan de reponer las viejas tartas de celuloide con olor a sacristía.

Por aquellos tiempos más piadosos, época donde aún las iglesias se llenaban para la Novena y no solo de señoras antiguas sino también de muchas empleadas domésticas que le agradecían a la Virgen por no haber quedado embarazadas del Lucho, amén de escolares ofreciendo mandas por sus notas en el examen de matemáticas, el cine religioso era bastante popular y desde luego exhibido en cualquier momento del año. Solían coincidir en gran parte con el cine de romanos porque Cristo corresponde a esa era y lugar. La diferencia estaba en el énfasis. Podían verse los mismos escenarios, templos, bailarinas, fuentes con frutas y ricachones decadentes, pero los protagonistas eran los cristianos y en especial Cristo, Nuestro Señor. En algunos casos el protagonismo era del pueblo judío o uno de sus representantes. En cualquier caso la pasión y el drama se situaban en tiempos muy antiguos. Nunca hubo, que yo recuerde, una película religiosa con gente vestida de terno y corbata y subiendo o bajando de un bus.

De entre las más notables de la época está la producción de 1956 *Los diez mandamientos.* Charlton Heston hacía de Moisés, Yul Brynner del faraón Ramsés II, Anne Baxter aparecía como Nefertiti y, en fin, había un gran elenco de primeras figuras —era una superproducción, género que examinaremos más adelante— haciendo de personajes de la corte faraónica y del entorno de

Moisés. Me parece que se estrenó en el cine Rex, uno de los con vocación principesca del centro de Santiago. Fue una función espectacular, sobre todo cuando el mar Rojo se abre para cederle amablemente el paso a los judíos. Dios incluso se tomó la molestia, según Cecil B. DeMille, el productor de la película, de dejar seco el lecho del mar por donde circularon estas personas con sus asnos, pollinos, carretones, enseres domésticos y hasta gallinas cluecas. Luego se cerró malévolamente sobre el ejército egipcio que los perseguía. Así era la cosa: el Jehová de esos tiempos, el del Viejo Testamento, era divinidad celosa, iracunda y buena para genocidios y apocalipsis surtidos si así le parecía.

¿Qué impresión sufríamos los nenes con ese cine monumental, grandioso, del cual *Los diez mandamientos* fue el ícono máximo? ¿De ese cine vociferante incluso, con buenos y malos de nítidos contornos y la presencia constante de Dios castigando a unos y bendiciendo a otros? Era muy fuerte porque en esos años casi todos los niños de Chile éramos católicos. Todos o casi todos habíamos sido bautizados, confirmados, hecho la primera comunión —con encantadores ternitos blancos y un elegante devocionario del mismo color o con encantadores ternitos negros y un devocionario negro— e íbamos a misa los domingos, nos confesábamos siquiera una vez al mes, nos arrepentíamos, temíamos la Ira de Dios, nos desesperaba que tal vez por tocarnos la tulita nos fuese a arrojar al infierno y le rezábamos en época de exámenes colegiales a algún santo de nuestra preferencia o a Dios en persona para no perder el tiempo con intermediarios. En medio de todo eso el ampuloso Heston con su barba postiza no podía sino reforzarnos nuestras creencias. Puede ahora verse ese cine si hurga uno en sitios evangélicos donde, gratis, nos ofrecen ansiosos toda la producción bíblica de los años cincuenta, la cual vemos con una sonrisa y mucho asombro ante la ingenuidad de ese remoto público del que fuimos parte y que se mamaba esas imágenes, adultos incluidos. Me parece estar viendo ahora mismo esas películas con sus escenas barrocas hasta el delirio por tan teatral y exagerada puesta en escena, sus profetas de amplios gestos, los Cristos falleciendo en medio de cielos tenebrosos, mártires cayendo bajo las zarpas de los leones y milagros surtidos desplegados en cinemascope. Eran visiones fantásticas, amenazantes e ingenuas al mismo tiempo, y muy parecidas a los frescos que veíamos en el techo de los templos.

Para nosotros todo eso tenía un inmediato y absoluto valor de verdad. ¿Creen ustedes que alguna vez nos preguntamos por qué las señoritas egipcias, romanas o judías usaban peinados de peluquería, siempre los mismos? ¿O por qué, y aun en las más tenebrosas circunstancias, en sus rostros, cascos, espadas, escudos y joyas brillaba la resplandeciente luz de los focos, esa luz *a giorno* con que todo se filmaba? ¿Y de por qué judíos, griegos, romanos, cristianos o habitantes de Pompeya lucían la facha de chicos de Texas?

Nunca nos preocupó o ni siquiera notamos esa artificialidad de la iluminación para una época donde no existía la luz eléctrica ni esa limpieza de muros de templos y casas como recién salidos

de la sección carpintería del estudio. Podría decirse que con esa indiferencia demostramos no menos, sino mejor sentido que ahora siendo adultos, cuando nos preocupamos obsesivamente por la calidad de la puesta en escena —si es realista o no, si los efectos especiales están o no bien hechos, si los balazos suenan como tales o no y mil tonterías similares— como si no supiéramos que, como sea que aparezcan, todo es falso, es cine, es ficción, es simulacro. Eso, de cabros chicos, lo sabíamos sin saberlo porque nunca nos interesó otra cosa que no fuera la historia y si se trataba de una película religiosa, era la historia, por lo general, de gente decente y buena. Por eso *Moisés* o *Demetrio el gladiador* o el tipo del manto sagrado o el legionario conmovido por el sufrimiento de Cristo o el bandido pidiendo clemencia ya no me parecen cosa para la risa. Me río unos segundos y luego cierro la boca. Ya no me parece tan para la risa nada de lo que a los treinta o cuarenta años de edad me parecía hilarante. He dado la vuelta completa. Quizá es lo que llaman la segunda infancia. Con eso se nos dice que nos hemos puesto imbéciles, que lo que fue ingenuidad cuando éramos nenes ahora, de viejos, es pura idiotez. No lo creo. O tal vez sí. O es quizá recuperar con otra tonalidad, esta vez en tono menor, en sordina, la sabiduría que entonces teníamos.

VERMOUTH

… Y llegó un día en que ya ni mamá ni papá nos llevaron de la mano al cine. Llegó un día en que no quisimos ir a una matinal para no mezclarnos con «cabros chicos» y empezamos a mirar con otros ojos no solo a la «china» de la casa sino también a las amigas de mamá y nos hicimos ardorosas fantasías a costa de todas ellas. Llegó el momento en que la tulita se convirtió —perdonen el tecnicismo— en la pichula y comenzamos a manosearla mucho. Y entonces una tarde o una noche, en un rapto en que se mezcló un enorme placer y un tremendo miedo, experimentamos la primera eyaculación como fruto de esos manoseos. Y en los grupos de amigos comenzamos a hablar de cómo llevar a la cama a la chica más linda de la cuadra, del edificio o del barrio, a la que antes apenas mirábamos o solo mirábamos como si fuese una estatua. Y ya teníamos pelitos en el pubis y una casi imperceptible sombra de bigote. La voz se nos hizo más ronca, crecimos de golpe muchos centímetros, la ropa de siempre ya no nos entró y los zapatos del año pasado tampoco. En breve llegó la pubertad y nos percatamos de eso porque de súbito dejó de interesarnos lo que aún nos interesaba ayer y comenzó a importarnos lo que antes nunca nos mereció ni siquiera un pensamiento. De cómo lo mismo ocurrió en las niñas no tengo ni podría tener detalles. Como sea, ellas y nosotros dejamos de ser nenes de matinée, el mundo dejó de ser esa luminosa y temprana tarde soleada, nuestras madres o padres dejaron de ser esas figuras inmensas caminando a nuestro lado. La década del cincuenta se fue y la abrumadora modernidad de los sesenta se nos vino encima y nos convertimos, a fin de cuentas, en objetos y sujetos de vermouth, en ciudadanos con derecho a vivir la tarde cercana a la noche, al terno comprado en tienda de adultos, a ver películas que calificaban «para mayores de 14 años»…

«VAMOS A LA VERMOUTH…»

¿Qué era eso, «la vermouth»? Hoy es palabra que hace referencia a una dimensión desconocida. Nosotros, en cambio, aun antes de que asumiéramos el derecho a asistir a esas funciones y éramos todavía criaturas de matinée, teníamos ya una idea muy clara acerca de qué trataba el asunto. Las primeras impresiones las teníamos en casa cuando en un día de semana cualquiera sorprendíamos a madre o padre acicalándose en el baño a una hora desacostumbrada, recién de vuelta de sus oficinas. Frente al espejo veíamos a mamá pintándose los labios y peinándose meticulosamente y en otro momento a nuestro padre afeitándose al estilo de esos tiempos, con una brocha que esparcía en el rostro una enorme capa de espuma, suerte de tupida y resplandeciente barba de viejo pascuero fuera de temporada. Luego los observábamos vistiéndose con sus mejores pilchas. La razón nos la explicaban así: «vamos a la vermouth».

Como explicación bastaba. Importaba poco a qué sala y a ver qué. Todos entendíamos de qué iban las cosas. Vestirse para la vermouth era un acto de valor universal, sin importar los detalles. Implicaba necesariamente asistir a un cine de centro y de entradas numeradas para ver casi con toda seguridad, alrededor de las siete de la tarde, una película «solo para mayores de 21 años». ¡Quizá incluso asistir a la función de estreno! La vermouth tenía un glamour especial. Se lo daba la hora, la calidad de la sala, la novedad de la película, la expectación de la ciudadanía. Por eso se iba a ella con la actitud con que se iba y se va aun hoy a un matrimonio. Cierto es que en esos tiempos el andar de terno y corbata los caballeros y de vestido formal las señoras era propio de casi toda ocasión; de hecho el vestirse «de sport» solía no significar mucho más, para los varones, que desprenderse de la corbata y ponerse una chaqueta de tweed a cuadritos y quizá, en los años sesenta, mocasines de gamuza. Pero, aun así, esa visita al cine a las siete de la tarde requería un amononamiento adicional, un pasarse la escobilla por los zapatos, un repintar la boca, una nueva afeitada, un traje algo mejor.

La vermouth no era simplemente una función de cine sino una función social, un acontecimiento, el lugar y la hora donde gente de clase media para arriba se topaba entre sí en un espacio restringido, suerte de oportunidad de la «gente decente» para codearse unos con otros y reconocerse unos a otros en dicha condición. Como los bailes del siglo XVIII y XIX, como las funciones de ópera, como las carreras importantes en los clubes hípicos de prestigio, dicho encuentro no era simplemente el resultado inevitable de congregarse mucha gente para la misma cosa en el mismo lugar y momento, sino que tenía una razón de ser, importancia y valor propios. Era un ritual.

Lo del buen traje y la pinta era la esencia del asunto. El foyer, espacio intermedio entre la boletería y la sala misma y a menudo decorado con elegancia y diseñado —en teoría— solo para aguardar un rato, tenía como función latente ver y ser vistos, medir y ser medidos. El Gran Palace, el más morrocotudo de los cines de centro, hasta tenía una fuente de agua gorgoriteando en dicho lugar para darle un tono pastoral y relajado al encuentro. Era en el foyer donde los espectadores se miraban, evaluaban sus respectivas tenidas y fachas, fumaban, comían dulces, miraban fotografías de los próximos estrenos, se charlaba de lo que vendría y hacían todo eso sumergidos en una atmósfera de suave excitación, de inspiradora espera, con el ánimo que precede la seguridad de que se avecinan buenos momentos. ¿Y no era el mejor momento de todos el huir absolutamente de la vida propia sumergiéndose en el mundo de la película?

Estaban, dichos militantes de las clases media y alta, juntos y a buen resguardo del mundo exterior que habían abandonado apenas traspusieron las puertas del cine; los caballeros bien trajeados y las señoras recién peinadas se apoyaban unos a otros por su sola y mutua presencia; estaban reunidos como grupo y como clase aprestándose a la comunión, al acto participativo de ver la misma película, llorar o reír en los mismos momentos, asustarse con la misma escena. No hay sociedad con clases sociales todavía estables y bien definidas, aceptadas como lo que son, como parte de un orden natural y hasta divino, que no guste, inconscientemente a veces, crearse oportunidades para ese ejercicio de mutuo reconocimiento insuflando un sentimiento de pertenencia y de seguridad. Y el foyer del cine era uno de esos sitios de encuentro de la gente decente, de esa clase media que durante los dichosos años cincuenta y hasta mediados de los sesenta gozaban de privilegios únicos, jubilaciones con perseguidora, pegas eternas en la administración pública, profesiones bien rentadas, viviendas compradas con el DFL-2, teléfono o un lugar en la lista de espera del teléfono, cocina eléctrica, refrigerador y en algunos casos extremos de opulencia y lujo asiáticos, un automóvil…

Guerras en blanco y negro

Pocas cosas ocurren de golpe. Hay matices, transiciones, un gradual paso de una época a otra. Por esa simple razón no nos convertimos en púberes de la noche a la mañana. Larga fue la coexistencia del niño con el adolescente, del ciudadano de matinée con el de vermouth. No abandonamos así como así los gustos adquiridos en la infancia y, en ciertos casos, debido a las hormonas hirviéndonos en las arterias, reforzamos algunos que ya teníamos.

Es lo que nos sucedió con el género bélico, variedad muy abundante en el cine para rotativos. Difícil que en una función de dos o tres películas no se incluyera una de guerra. De niños

habíamos preferido las peleas a balazos entre indios y la caballería, pero ya a los catorce nos parecieron más atractivos los fulanos de casco, los que se tiraban de un avión en paracaídas o «manejaban» submarinos. Nada de raro, pues no es desconocida la inclinación del género masculino, especialmente en su versión púber, por el uso o mejor aún —para no pagar el costo— el simple despliegue de la fuerza como signo de identidad y de valor. Bien demostró el biólogo Jared Diamond que los machos de todas las especies vivas gustan de hacer alardes de fortaleza y prestancia física, muy en especial si hay hembras como testigos. La idea es interesarlas en la copulación con alguien tan encachado. De eso se trata. De ahí la razón de fondo por la cual un género que describe la muerte, la mutilación y la violencia en su grado más extremo podía tener y tiene, en los hombres jóvenes, un oscuro y poderoso atractivo.

No habían trascurrido tantos años desde la Segunda Guerra Mundial y para Hollywood se trataba de un tema reciente. Para nosotros no era ni reciente ni obsoleto porque durante ese conflicto éramos nonatos. La Segunda Guerra era algo intemporal y al mismo tiempo siempre presente por su porfía en aparecer en las pantallas.

Las películas de guerra de esos años normalmente estaban filmadas en blanco y negro. De hecho casi todo se filmaba en blanco y negro. Así lo hacía, por una cuestión de costos, el cine B. La técnica del cine en color ya existía hacía rato, pero filmar en colores era indudablemente, en esa época, mucho más caro. La película en color requería equipos más complejos de iluminación, sets mejor hechos —el color es mucho más revelador de la pacotilla que el blanco y negro—, procesos de revelado más costosos, etc. El blanco y negro es —o era, porque todo eso ahora, en la era digital, no tiene ningún sentido— muy perdonador y mucho más barato.

A esas consideraciones monetarias quizá se sumaba una razón histórica. Debido a larga práctica todos los habitantes del planeta estábamos acostumbrados a la representación del mundo en blanco y negro aunque la realidad se presente en colores. Esa reducción a matices de gris nos parecía totalmente natural porque la fotografía partió de ese modo y la humanidad tuvo décadas, incluso desde antes de la aparición del cine, para adaptarse a esa convención.

Posiblemente había además otras razones. Los documentales de guerra —y de hecho también los noticieros— se habían filmado y se filmaban casi todos en blanco y negro y establecieron y seguían estableciendo, por *default*, la norma de lo que pudiéramos considerar «realidad». La guerra de verdad era algo que ocurría en blanco y negro, por lo cual una película de ficción filmada de esa manera ganaba, hasta cierto punto, verosimilitud. Es tal vez la razón por la que una superproducción como *El día más largo del siglo* se filmara de ese modo. Un tropismo similar, aunque más sofisticado, se observa en el cine bélico de hoy, especialmente en la película *Rescatando al soldado Ryan*, la cual estableció dos convenciones que comienzan a convertirse ya en cliché: primero, la filmación cámara en mano como hacían los reporteros de guerra, lo cual le

da a las secuencias una vivacidad basada precisamente en lo movido de las tomas y en su imprecisión; segundo, un color desvaído que lo acerca al blanco y negro o una iluminación más bien deficiente, de ambiente, sin el uso desmedido que en el pasado se hacía de los equipos de iluminación. Para nosotros ver una película en blanco y negro era lo natural y que fuese en colores lo raro, lo escaso. Al menos así fue hasta mediados de los años sesenta.

Las películas de guerra obedecían a convenciones tan inalterables como las asambleas constitucionales que regían las de vaqueros, de monstruos, ciencia ficción, etc. Los «malos» de las de guerra eran siempre los alemanes y los japoneses y además eran torpes, tontos y siempre perdían. No aparecían ganando ni una sola batalla, ni una escaramuza, nada. Fuera de eso, el jovencito era a menudo un fulano con facha de adolescente para entusiasmar al público de esa edad y a quien rodeaba una manga de tipos —su patrulla o pelotón— representativos de alguna sección demográfica o cultural de Estados Unidos. Por lo tanto regía el siguiente decálogo:

1) Tiene que haber un bruto con cara de caballo representando las zonas rurales del Medio Oeste.
2) Tiene que haber alguien de apellido Kowalski o parecido para representar a los polacos.
3) Tiene que haber un judío de Brooklyn.
4) Tiene que estar el intelectual delicado y sensitivo leyendo poesía en vez de salir de juerga.
5) Tiene que estar el matón al que en el segundo rollo el jovencito deja en su lugar con una buena paliza.
6) Tiene que haber un sargento perdonador y manga ancha y el teniente de West Point pedante y algo huevón que pretende hacer la guerra con el manual en la mano.
7) Tiene que haber un descendiente de las etnias indias americanas, alguien a quien le digan «jefe» y le tomen el pelo hasta que en el penúltimo rollo demuestre su valía.
8) Tiene que estar también el gordito cobardón y torpe llorando durante los bombardeos.
9) Tiene que estar el tipo mala leche, retorcido, villano y medio delincuente que le saca los dientes de oro y los relojes a los enemigos muertos.
10) Y por último, tiene que estar el tipo con instintos de comerciante buscando siempre qué vender o comprar, qué intercambiar y con quién chalanear.

En medio de esos tipos humanos el jovencito —quien a veces podía ser un actor más bien viejón — representaba el ideal americano de esos años, el ciudadano ejemplar que no cae en ningún extremo, quien escribe y recibe cartas de su chica a la que conoció en la escuela y con quien quizá se casó cinco minutos antes de embarcarse al frente —¡nada de sexo, por favor!— y además le es fiel sin mácula.

Fuera de eso, la guerra misma se libraba con singular recato. Prohibidos los borbotones de sangre, las tripas al aire, los miembros desperdigados. Heridos y muertos cumplían su papel de víctimas con mucho decoro. Se moría con menos aspavientos que en la posta central. De hecho,

la esencia de la película, aunque parezca paradojal, no era la violencia en sí misma, aunque esta sea la médula del combate, sino la conducta de los héroes, el modo como superaban su miedo o vencían su orgullo o se sometían a la disciplina o aceptaban el sacrificio por una causa superior. Se trataba de una historia acaeciendo en la guerra, no de la guerra pura y simple, no de una mera sucesión de secuencias repletas de morbosos efectos especiales. Era precisamente lo que permitía a nuestra patética intentona de ser ya hombrecitos el identificarse con alguno de esos héroes.

En años ya más «avanzados» de la década del sesenta fueron apareciendo enemigos que eran personas, seres de carne y hueso y no meros blancos al otro extremo del rifle, fulanos capaces de dolor, de compasión y de decencia. Quizá la primera película que muestra ambos lados del frente, a personas y no a caricaturas, es el gran filme de 1937 de Jean Renoir, *La gran ilusión*. Veinte años más tarde y una guerra después lo mismo hizo para un público más masivo *El puente sobre el río Kwai*. Luego vendrían más y más donde el enemigo era «humano». Hasta se establecieron ciertas convenciones progresistas que, vistas cuarenta años después con todo el cinismo que hemos aprendido en ese intervalo, nos parecen insoportablemente acartonadas.

Convención n.° 1: si el enemigo de los buenos de la película eran los alemanes, tarde o temprano aparecería un oficial alemán notoriamente poco o nada de nazi, descontento de las órdenes, al borde de la insubordinación, obedeciendo a regañadientes o solo por una cuestión de deber profesional, haciendo el saludo nazi al lote y mirando con desprecio al personaje de la convención siguiente, la n.º 2.

Convención n.° 2: el personaje de esta convención es el oficial nazi realmente nazi, siempre muy joven, muy rubio, muy afeitado, muy formal en su uniforme, inclinado a hacer el saludo con total y rígido aparato y dado a escuchar en la radio del submarino, del tanque, en el cuartel o en la trinchera un eterno discurso del Führer.

Convención n.° 3: a la del oficial alemán nazi bien nazi y a la del oficial díscolo y casi antinazi se sumaba la siguiente, válida para todos los ejércitos de todas las películas de guerra: muchísimas escenas transcurrían no en un campo de batalla, sino en oficinas. Al menos la mitad de la película consistía en el equivalente a hacer antesala en la Contraloría General de la República. Si la acción estaba a cargo de personal del ejército norteamericano, hablamos de escenas con oficiales detrás de un escritorio junto a teléfonos negros, rumas de papeles y expedientes, gavetas metálicas, mapas en los muros, enormes ventiladores de pie, ceniceros y una botella de algo fuerte desenvainada de un cajón en el momento oportuno. Era también de rigor que tanto soldados como oficiales de baja estofa se comportaran con un aire de desenfado, cigarrillo colgando en la boca, andar hamacado, gestos relajados y aire de chicos del barrio saliendo juntos de parranda. Se quería proyectar, supongo, una aureola de democracia y soberanía popular. Si en cambio la escena estaba a cargo de soldados británicos, estos estaban siempre preparando té y haciendo referencias a algún remoto partido de críquet. En cuanto a la

parafernalia oficinesca del ejército alemán, era por lejos la más formal de todas. Nada de botellas de whisky saliendo de un cajón y nada del ronroneo de complacientes ventiladores para gente acostumbrada a las comodidades, sino rígidos telefonistas de uniforme y altas botas lustrosas, bedeles dando taconazos en suelos de mármol al momento de entregar expedientes, oficiales fumando con boquillas y poniéndose o sacándose guantes y entrando o saliendo de Mercedes Benz negros y filas de teletipos dándole a toda máquina con las pésimas noticias del frente ruso. Como resultado de todo eso la guerra cinematográfica de los cincuenta y sesenta se combatía principalmente con máquinas de escribir, papeles con timbres y estampillas y lápices de atareados suches de uniforme. Presentar de esa forma a los alemanes era esencial. Se explotaba el cliché del teutón organizado, maquinal y burocrático. Los soldados de la Wehrmacht siempre estaban exigiendo *papiere* a todo el mundo.

Tomó tiempo para que comenzaran a aparecer soldados «buenos» —los americanos— que no lo eran tanto, sino más bien sádicos fulanos en pos de una venganza personal o deseosos de satisfacer su propia sed de sangre. Lo mismo comenzó a suceder, a principios de los sesenta, con el cine de vaqueros. Los indios se hicieron más aceptables y respetables. Al menos aparecía alguno que no estuviera todo el tiempo escapando de alguien. Y de vez en cuando, aunque fuera de soslayo, se insinuaba el tema del despojo, del engaño y la expropiación sufrida por esos pueblos nativos.

Bien podría decirse o al menos especularse que esa mirada más amplia y de signo positivo fue el complemento, la otra cara del proceso paralelo en virtud del cual los impecables héroes del antiguo cine de acción se hicieron moralmente ambiguos; una cosa acompañó a la otra. Ya lo veremos.

¡*Esto es Cinerama*!

Algo menos de doce años antes que naciera este cronista, ahora ocupado de pura ociosidad en materias posiblemente baladíes y ya extintas como lo son las tratadas en este libro y que serán, como todas, arrastradas por ese torbellino en cámara lenta que es el tiempo, el teatro Santa Lucía, de diseño y construcción del arquitecto Eduardo Valdés Freire, fue formalmente inaugurado —2 de mayo de 1937— con la exhibición de la película en technicolor *El jardín de Alá*, protagonizada por Marlene Dietrich y Charles Boyer, uno de los carilindos de la época.

¡Technicolor! Creía yo y creen muchos hasta el día de hoy que la primera película en color, al menos la primera comercial hecha de ese modo, fue *Lo que el viento se llevó*, de 1939, o acaso *El mago de Oz*, del mismo año. Nada más erróneo. Basta curiosear en Google para descubrir que la

primera película de larga duración filmada en technicolor fue *Becky Sharp*, de 1935, sin contar que antes de eso se hicieron, también en colores, numerosas películas de menor duración o de corte documental mediante el uso de las variadas tecnologías con que se enfrentó el problema de huir de los límites de la cinematografía en blanco y negro. Suele suceder; cada tecnología usada en el presente nos parece inventada ayer, pero de hecho pueden tener muchas décadas; lo reciente o relativamente reciente es solo el desarrollo final, comercial y masivo de dicha tecnología, no la tecnología misma. Es lo que ocurrió con el cine en color, mucho más antiguo de lo que jamás imaginamos. El primer experimento cinematográfico en colores se remonta a ¡1902! basado en un proceso inventado por el fotógrafo británico Edward Turner.[6]

Pero si acaso los muy posiblemente ya fenecidos espectadores que vieron esa película en technicolor —una de las técnicas en desarrollo— en ese 2 de mayo de 1937 y se quedaron asombrados y maravillados viendo a la Marlene Dietrich y a Charles Boyer, galanes de la época, resplandeciendo de ese modo, no menos se asombraron y maravillaron los espectadores que a principios de la década de los sesenta, este autor entre ellos, conocieron cinerama.

En más de un sentido podría establecer que al menos a título personal esa función inaugural de cinerama, a la que asistí con mi madre, coincide con mi inauguración como ciudadano con pleno derecho del territorio de la vermouth. Fue así no solo porque la vimos a esa hora, sino además porque marcó un antes y un después, la superación del rotativo con pantalla minúscula, la sensación de que entraba a otra era y ya no bastaba con ir al Miraflores a ver, desde un palco de mala muerte, a Alan Ladd dando diminutos puñetes en una imagen apenas más grande que una postal.

Este no es un libro de historia de la tecnología cinematográfica y poco o casi nada diremos de cómo se desarrolló cinerama en los años cincuenta, salvo que a los amos de Hollywood les pareció que la televisión iba a acabar con su negocio y acudieron a un recurso desesperado para competir con éxito ofreciendo una imagen mucho más amplia que la normal, casi envolvente, una ofreciendo tal impactante experiencia visual y sonora que el televisor con su sonido nasal, imagen en 21 pulgadas y pobretonas 525 líneas de definición quedaba completamente superado.

La historia siguió otro curso. Por razones técnicas y de costo la primera versión de cinerama, producida sobre la base de tres cámaras de 35 milímetros que cubrían cada una la tercera parte de un muy amplio espacio, luego unido en una única y ancha imagen por tres proyectoras, nunca logró la madurez que le permitiera convertirse en el estándar. Las fronteras entre las tres imágenes captadas por las cámaras y luego servidas en pantalla por las proyectoras no lograban disolverse en un continuo imperceptible; la línea de unión era visible y aunque nunca en exceso molesta, al menos introducía un elemento artificioso y de distracción. Por los mismos años, además, se desarrollaron tecnologías menos espectaculares pero bastante eficaces y sin ese defecto, como el cinemascope, que ofrecía una imagen más ancha que la habitual, aunque muy

menor a la de cinerama. El hecho es que ese cinerama original, el basado en tres cámaras de filmación y tres de proyección, duró menos de diez años antes de ser reemplazado por una versión basada en películas de 70 milímetros suministrando una imagen bastante superior a la del cine convencional, pero inferior en tamaño a la del cinerama inicial. Su gran ventaja era que no presentaba separaciones entre segmentos.

Con cinerama se hicieron muy pocas películas de ficción. Muy pocas en comparación con las cientos de miles que se han producido con técnicas convencionales. En cinerama se filmaron básicamente reportajes de viajes, de paisajes, escenas marinas, etc., todo lo que sirviera para sacar provecho y explotar en un doscientos por ciento tan fenomenales imágenes. Recuerdo solo UNA de ficción propiamente tal filmada con el primer sistema, superproducción de cerca de tres horas y poblada de estrellas hollywoodenses, *La conquista del Oeste*. Más tarde, con el cinerama en su versión reducida, filmada con película de 70 milímetros, se produjeron bastantes más, como *Tora! Tora! Tora!, Waterloo, 2001: Una odisea del espacio*, etc., pero ni tantas como se pretendió ni tan impactantes como las del comienzo. No hay espectador que conociera el primer sistema que no sintiera la versión de 70 milímetros como bastante inferior, menos espectacular y con una imagen no tan distinta a la que veíamos en los cines convencionales.

La inauguración en Chile llegó con unos diez años de atraso. Era la clase de atrasos propios de la época. La pregunta ¿qué es cinerama? ni siquiera nos la habíamos hecho. ¿Cuántos chilenos viajaban al extranjero? Muy pocos. ¿Qué sabíamos de lo que era el último grito de la tecnología? Casi nada. De manera que aun con diez años de atraso la pregunta tenía sentido para nosotros.

Para satisfacer esa curiosidad los productores prepararon una película que se dirigía precisamente a contestarla. Muy adecuadamente la titularon ¡*Esto es Cinerama*! ¡Y vaya cómo fue de astuta la presentación! Apenas se apagaron las luces las cortinas se descorrieron solo un poco, dejando expuesta un área de pantalla igual o incluso menor a la de cualquier teatro común y corriente. En ese segmento proyectaron pedacitos de películas mudas mientras una voz en off nos hablaba acerca de los comienzos del cine. Luego de ese aperitivo un tipo sonriente, Douglas Trumbull, destacado personaje de Hollywood, apareció dentro de una oficina, sentado ante un escritorio, aún en modesto blanco y negro y diciendo algunas cosas más. Terminada su exposición, el hombre dijo «¡Y esto es cinerama!» y las cortinas comenzaron a descorrerse más y más y más y no terminaban nunca de hacerlo y ya se movían a nuestros costados y con solo eso estábamos diciendo «¡Ooh!» y de pronto la pantalla cobró vida y en un instante estuvimos en el primer asiento de un vagón de montaña rusa iniciando su recorrido, en caída libre en medio de un enorme estruendo de mecanismos y el paisaje y la montaña rusa comenzaron a pasar encima, al lado, por todas partes y era la locura porque literalmente nos sentimos dentro de ese vagón y con él caíamos y caíamos a velocidad vertiginosa y tan fuerte fue la impresión que nadie instalado en

ese cine, esa tarde, ha podido olvidar el momento cuando cinerama, en medio de gritos y exclamaciones de asombro, nos reveló de golpe y porrazo en qué consistía el bife.[7]

La gente comenzó a venir de provincia a experimentar esta pasmosa novedad. Viajaban desde Valparaíso, Curicó y pueblos cuyos nombres no conocíamos. Querían viajar en ese vagón de la montaña rusa. A mi abuela Leonides, que era niña ya crecida para el terremoto en Valparaíso del año 1906, casi tuvieron que sacarla en camilla, tal fue su impresión. Lo mismo le sucedió a casi todo el mundo pese a lo soso de los guiones de esta película y las siguientes. No había nada en ellas sino pretextos para tomas escénicas espectaculares. La cosa terminaría lateando un poco. Está bien salir a pasear para respirar aire puro, pero no se puede estar respirando todo el tiempo…

A mediados de los sesenta vino el reemplazo de las tres tiras de 35 milímetros por la homogénea de 70 milímetros y cinerama se jibarizó, pero al menos llegaron producciones más interesantes. Ninguna dejaba de explotar los recursos de la pantalla más ancha de lo normal, pero había también un argumento y actores de verdad. Varias están disponibles en YouTube, aunque en el formato del monitor de su computador. Quizá la más interesante sea *Waterloo*, en la que Rod Steiger interpreta a un Napoleón algo histérico y Christopher Plummer a un Wellington de frialdad glacial al borde de la caricatura. La película salvó por los espléndidos movimientos de masas y la puesta en escena realmente impresionante, aunque en el detalle de la batalla deje mucho que desear comparado con el gore y realismo al que hoy estamos habituados.

Otra producción realizada con este cinerama más modesto haría historia, *2001: Una odisea del espacio*, basada en una novela de Arthur Clarke. Se convertiría en uno de esos clásicos que aparecen en todo libro de cine que se respete. La dirigió Stanley Kubrick y en ella se revelan de modo destacado las fuerzas y las debilidades de ese cineasta de genio, ya fallecido. No recuerdo a nadie que la haya visto en esos años y que, además de manifestar su asombro por las geniales puestas en escena, no se hiciera la pregunta «¿y qué quiso decir Kubrick con todo eso?».

2001: Una odisea del espacio estuvo mucho tiempo en cartelera, como sucedía con todas las presentadas en Cinerama, pero ignoro si era por una abundante e inagotable afluencia de público o por falta de oferta alternativa. Lo que no pudo eternizarse tanto fue el propio cine Santa Lucía. En 1995, algo más de 30 años después de habernos emocionado a bordo del vagón de la montaña rusa, se convirtió en la librería Lápiz López y no pudo ya sobresaltarnos con nada más emotivo que un gran surtido de artículos de escritorio, «el primer supermercado de la oficina». Y finalmente, en 2003, fue demolido para construir un hotel, el Caesar Business. Fin de la historia del Cinerama en Chile.

MUSICALES

Un rasgo muy típico de quienes a principio de los sesenta nos convertimos en adolescentes fue que, si bien estábamos muy deseosos de alejarnos de la despreciada niñez, conservamos de ese período el rechazo absoluto y visceral por la sola idea de ver un «musical». Esas producciones con danza y canto eran para nosotros aún más repelentes que los dramones románticos de cuya naturaleza hacía evidencia el cartelón a la entrada del cine, los toscos retratos hechos con brocha gorda del galán y la niña de la película dándose un acalorado beso en la boca en la postura oficial del ósculo hollywoodense, a saber, la niña con los ojos cerrados y la cabeza echada hacia atrás y él dando su mordisco con grandes bigotazos y un impecable peinado a la gomina.

A los productores del género musical nuestro desprecio de quinceañeros les importó poco porque fue siempre muy exitoso con las audiencias adultas. En gran parte gracias a esas películas sucedió que en los años treinta, cuando Estados Unidos vivía una horrible depresión, las salas de cine nunca dejaron de estar repletas y la industria fílmica no sufrió ningún percance. Nada de raro; si el cine era EL medio a disposición del respetable público para perpetrar una evasión a todo pasto, todavía más evasivo y apto para las escapatorias de este cruel mundo resultaban los musicales. Hablo de la gente común y corriente que tiene dificultades para escaparse de sus problemas resolviendo ecuaciones de cálculo tensor o problemas de ajedrez del tipo «las blancas juegan y dan mate en seis movimientos». Los genios y los grandes talentos e inteligencias tenían, tienen y tendrán disponibles, para pasar el tiempo y hasta para absorber completamente sus vidas, los rigores y atractivos de su vocación, sea una ciencia o un arte o las elucubraciones propias de una mente activa y cultivada, mientras las masas solo disponen de la industria del entretenimiento. Y en esos años esta industria era básicamente el cine.

Más aún, si de escabullirse del feo y empobrecido mundo se trataba, ¿qué mejor que ver películas protagonizadas por galanes de esmoquin y damas con traje de noche, tipos con sus cuellos envueltos en bufandas de seda, regias minas cubiertas de joyas, elegantes parásitos sin nada que hacer, millonarios atendidos por hordas de mozos y viviendo intrigas en las que nunca estaba presente la necesidad de poner un plato caliente sobre la mesa, gente que subía y bajaba escalinatas de mármol para decirse naderías a la luz de la luna y las estrellas, copa de champán en la mano? Nunca el cine fue más fantasioso, glamoroso, centrado en los ricachones y sus hueros enredos de amor que en esos años. Y dentro de ese género de alegres frivolidades con tramas que siempre ofrecían un final feliz brillaban los musicales.

Las películas musicales son raras hoy en día y aún peor, son malas. De vez en cuando aparece una de calidad, como *Cabaret*, pero normalmente no valen la pena. Desde *Cabaret*, de los

ochenta, a la fecha, ninguna siquiera se le ha acercado. Las de hoy ostentan pésima, olvidable música, si la comparamos con la de los treinta, cuarenta y cincuenta, décadas donde se produjeron obras de elevada calidad por una razón muy sencilla: Hollywood contaba con los servicios de genios como George Gershwin, Cole Porter, Roger y Oscar Hammerstein, Irving Berlin, Leonard Bernstein y un gran elenco de soberbios músicos.

Este libro no es una historia del cine, pero sería un exceso de displicencia no decir nada de los muchísimos musicales que produjo la industria, partiendo con *El cantor de jazz* de 1927, la primera película de larga duración con sonido, protagonizada por Al Jolson, un actor blanco que pasaba por negro pintándose la cara con el equivalente de entonces del betún Virginia. La siguieron musical tras musical, varios de ellos con dos o tres versiones separadas por unos años. Solo por mencionar, unos cuantos *le tenemos: Show Boat, Porgy and Bess*, de hecho una magnífica ópera de Gershwin, *El mago de Oz, Shall we Dance* con Fred Astaire y Ginger Rogers, *Anything Goes, Kiss me Kate, An American in Paris, Oklahoma, South Pacific* y docenas más. ¡Dios, casi olvidaba *Singing in the Rain*! Su canción principal, del mismo nombre, es sin duda el himno que se canta en el Cielo todos los domingos.

Los musicales duraban largo tiempo en cartelera. *My Fair Lady*, ya de mediados de los años sesenta, se estrenó en el Gran Palace y estuvo ahí por una eternidad. Lo mismo sucedió, poco antes, con *Can-Can*, otro gran musical con autoría de Cole Porter y las actuaciones de Shirley MacLaine, Frank Sinatra nada menos, Louis Jourdan, Maurice Chevalier y un «gran elenco». Y luego vino *West Side Story*, dramón de la grandísima puta, suerte de versión yanqui de Romeo y Julieta, con música de Leonard Bernstein. Y *Los paraguas de Cherburgo*, estrenada y eternizada en el Lido, otro de los cines pirulos del centro de Santiago.

A quienes no tuvieron la fortuna de ser adultos en esos años de gloria de las películas musicales o niños que supieran, al menos de soslayo, de la existencia de aquellas porque preferíamos el monstruo, el pulpo y los vaqueros, les recomiendo, para darse una idea, buscar en YouTube la escena de *Oklahoma* en que el protagonista canta «Oh, What a Beautiful Morning».[8] Si ni dicha música ni esa atmósfera jubilosa ni esa alegría ni nada de todo lo que hay en esa escena los conmueve, entonces o usted es sordo o ha caído tanto en la pendiente de la sordera por mal uso o poco uso de la facultad de oír que mejor abandone en el acto la lectura de este capítulo.

No, los musicales no eran para nosotros. Ver unos fulanos poniéndose a cantar en medio de cualquier escena nos parecía una falta de seriedad imperdonable. Sentíamos que se desmoronaba de golpe el efecto que buscábamos en toda película y que era la gran felicidad de evadirnos, lo cual supone, primero que nada y paradojalmente, que se nos presente algo como verosímil o que intente serlo; sin duda unos tipos cantando como si nada en medio de la calle y diciéndose cosas a punta de canciones es y siempre ha sido aún más irreal que una invasión extraterrestre.

Los musicales exitosos tendían a perdurar más que las películas exitosas por una razón obvia y simple: la música. Con su música me refiero a esas dos o tres piezas especialmente hermosas y pegajosas que eran solo una parte del musical, pero destacaban muy por encima del resto. Hasta el día de hoy, muchas décadas después, algunas son cantadas y recordadas cuando nadie sabe o se acuerda de la obra para la que fueron compuestas. Era y es, entonces, dicha sobrevivencia del género, una de la que no tenemos conciencia. Silbamos y entonamos o reconocemos la melodía de «Summertime» sin saber que deriva de *Porgy and Bess* y lo mismo sucede con innumerables canciones del repertorio popular. Es posible que aun esta forma lisiada de supervivencia termine por morir cuando muera la generación que aún tiene oído suficiente para gustar de esas melodías. Es de temer que la generación criada con el hip hop carece de esa facultad. Llegará un día, tal vez, en el que «Summertime» será conocida y reconocida solo por octogenarios e historiadores de la música.

Nombres…

Permítanme una digresión semántica: no es banal o casual cómo son bautizadas las personas y las cosas. El nombre tiene efectos. Por eso los romanos decían *nomen est omen*, que significa que el nombre afecta el destino. Un nombre no es cosa gratuita. Los nombres, como casi todo, son objeto de la moda, la cual a su vez refleja la época aunque solo sea vagamente. He conocido viejones llamados Lenin porque a sus padres, gente de izquierda, les tocó vivir su paternidad en una época cuando el socialismo estaba en alza y era cosa respetable. En otra época de nuestra historia patria especialmente siútica y afectada se puso de moda bautizar a las criaturas con cuatro o hasta cinco nombre en hilera antes de llegar al primer apellido. En otro período ya no hubo más «Cristián» sino «Christian». En la época de mi nacimiento lo de rigor era un solo nombre, razón por la cual soy Fernando y nada más.

Los nombres de los cines también han sufrido los embates de las modas o los tiempos y sus circunstancias. A fines de los setenta un número de rotativos que iban derecho a la quiebra aparecieron de la noche a la mañana presentándose como «cine arte» tal o cual. Eso es un nombre, pero también una postura. ¿Y en qué consistía su nueva condición, reflejada en ese apellido? Básicamente en proyectar peliculones del año de la pera, ojalá franceses, como si fueran delicados bocados para gastrónomos del cine. Eso aparentemente les permitía seguir a flote aunque siguieran ofreciendo butacas de mala muerte, cucarachas, ratas y baños tapados. No importaba; ahora dicho esperpento era un «cine arte».

Cuando regía esa Era Dorada en la cual los cines eran elementos de una gran industria de

exhibición, en verdad la única existente, el ánimo predominante para bautizar era muy distinto, optimista, arrogante y faraónico, cosa que se reflejó en especial en los cines del centro. En los barrios la cosa era más proleta y sencilla. En el centro, copia en miniatura y de la apequenada altura del Manhattan gringo, la onda era anglosajona y a veces europea. Y de ahí nombres como estos: Windsor, Astor, Rex, Gran Palace —nombre con un cierto aire a sala de juego y puterío en Nevada— Lido, City, York, King, Ducal, Normandie, etc.

En los barrios, donde rara vez o nunca se estrenaba algo y los cines eran casi siempre rotativos, los nombres fueron Gran Avenida, San Miguel, Novedades, Monumental, Egaña, Irarrázabal, Andes, Minerva, Colón, Blanco Encalada, Pacífico, etc. También había nombres castizos en el centro: Alfil, Santa Lucía, España, etc.

Revisando estas hileras de nombres nos ha golpeado una vez más el fenómeno de su abundancia. ¡Cuántos cines! En el centro, ¿podrá usted creerlo?, habían cuadras con dos o tres por vereda. Dos o tres con nombres aparatosos refulgiendo en los letreros luminosos ubicados en las marquesinas. Algunos se especializaban, como el Ducal, con entregas para niños, en especial el domingo en la mañana. El Imperio fue por largo rato el cine de las películas italianas de la nueva ola de los sesenta, esas con Mastroianni y Sordi y películas como *Los monstruos, Il Successo, Il Sorpasso*, etc., cosa que trataremos en un próximo capítulo. El Gran Palace era el cine de los estrenos de las grandes superproducciones, como lo fueron *Lawrence de Arabia, Can-Can* y *My Fair Lady*. Y estaban los ya mencionados especialistas en cine en español para las «chinas». Rotativos como el City, York, Nilo y Mayo, Lux y Miami eran donde los quinceañeros o aun menores veíamos películas de guerra y de vaqueros. En el Astor vimos *Zorba el griego*, una gran película, pero también en el Astor, en el verano del 65, por primera vez experimenté la atmósfera de los nuevos tiempos anunciados también en muchas otras dimensiones por la Revolución en Libertad de Frei. ¡Había unos tipos que asistían sin chaqueta y sin corbata! ¿Adónde íbamos a parar? En ese instante fue que, créanlo o no, adiviné la entera historia del país desde ahí a cuarenta años para adelante.

SEXO EN Y FUERA DE PANTALLA

¡Ah, el sexo! Es tema fundamental en la vida de los adultos y es el único tema de los adolescentes. No hacemos otra cosa en esos años felices de la nación, antes de la llegada de la barbarie de los tiempos modernos. El lapso cuando más nos concentrábamos en esas cogitaciones era entre los trece y los diecinueve o veinte años de edad porque solo después era posible —

posible, no seguro— tener acceso al sexo de verdad, gratis o pagado. Eso alivia un poco la tensión y permite pasar del 100 por ciento del tiempo pensando en eso a solo el 95 por ciento.

Mientras llegábamos a esa edad el cine no nos ofrecía ningún alivio porque hasta el aterrizaje de las «películas francesas cochinas», como en el acto las catalogaron las señoras que habían sobrepasado la edad de merecer, el sexo de ficción era solo el que permitiera y se atreviera a mostrar el cine norteamericano, esto es, ninguno o, cuando más, una insinuación lateral, difusa y vestida de pies a cabeza y en todo caso solo para mayores de veintiún años, completamente fuera de nuestro alcance. Muy contadas veces, en una que otra película con escenas tan aisladas y excepcionales que llegaron a convertirse en íconos del atrevimiento y a menudo también del escándalo, Hollywood dio un pasito adelante. Como ejemplo se menciona siempre *De aquí a la eternidad*, dramón morrocotudo en el que, en la playa, en traje de baño, mojados rítmicamente por el oleaje, Deborah Kerr y Burt Lancaster se besan y abrazan y se restriegan que es un gusto.[9] El sexo estaba presente en muchas películas, incluso en productos tan *diet* como las de cowboys y desde luego en las de monstruos, como ya lo vimos, pero era solo muy indirectamente insinuado; es el caso de *Vértigo* de Hitchcock, producción de 1958, cuyos miriñaques eróticos son hasta el día de hoy material para las contorsiones de la crítica más especiosa. Pero, en todas, el sexo descansaba —si acaso el sexo descansa— principalmente en las posturas, escotes y miradas de las grandes vampiresas de la época como Grace Kelly, Jane Mansfield, Jane Russell, Kim Novak y más remotamente, en los años treinta, de Greta Garbo y Marlene Dietrich.

El mecanismo básico del erotismo de esos años era poner a dicha vampiresa en tal situación de vestuario o de postura que, si uno pudiera ponerse en punta de pies dentro del espacio en dos dimensiones de la imagen, tal vez podría avizorar, por ese ventanal que era el pronunciado escote o la temblorosa y púdica sábana, los más recónditos esplendores lácteos de la mina en cuestión. Era, en efecto, una sexualidad de ubres, fetiche eterno del imaginario sexual anglosajón por razones que debieran ocupar alguna vez la atención de los tratadistas. Otro detalle interesante: por consideraciones que supongo algo racistas, las mismas que hacían posible, en esos años, mostrar en los documentales a negritas de tribus del África bailando a pecho descubierto —véase *Zulu*, los primeros cinco minutos—[10], las vampiresas latinas o que representaban a personajes latinos tenían más latitud de exposición de sus encantos maternales, permiso adicional para que la profundidad vertiginosa de sus escotes fuese mayor. La pureza era esperada con más insistencia de parte de las anglosajonas. Y todas estas damas, latinas o no, proyectaban su erotismo activo a base de miradas lascivas e interminables y arrebatados besos cuando ya aparecía la frase *The end*. Hoy, con pololos que se convierten en padres a los catorce años, seguramente parecerá para la risa que aun eso estuviera vedado a los menores de edad.

No es que nos importara mucho. La sexualidad de los menores de trece años, antes de que les creciera la tulita y les saliera un amago de bigote, era casi inexistente. Cuando más, tomaba la

forma de un romanticismo a lo *El gran Meaulnes* —la maravillosa novela de Alain Fournier— centrado en el rostro y el aire esquivo y misterioso de la chica más linda del barrio y nuestra reacción se expresaba menos en una erección que en el afán de lucirnos celebrando hazañas tales como manejar la bicicleta con una sola mano en el manubrio.

Nuestra concepción del amor no era mucho más ardorosa que la manifestada en las películas de la serie *Sissi Emperatriz*. Era lo nuestro un puro suspirar, un besar la almohada, un fantasear de hazañas conducidas frente al balcón de la niña, nuestra eterna Dulcinea, una postura platónica sin saber nada de Platón y sin participación alguna del aparato genital. El universo sentimental del menor de edad era, en los cincuenta y quizá también los sesenta, uno de la más completa ausencia de sexualidad o, si acaso existía, totalmente sublimada por el vaporoso universo de lo romántico.

Solo a los catorce años —algo antes en muchachos perversos, precoces, sospechosos— descubríamos el placer vergonzoso de la manipulación del pene, en fin, eso que llamábamos y sigue llamándose «la paja». Entonces comenzaba el interés en la revista *Pingüino*, donde mujeres jóvenes con trajes de baño infinitamente más pudorosos que los usados hoy día eran la fuente de nuestras fantasías para las sesiones en el baño, uno de los dos santuarios donde se procedía a dicho ejercicio solitario; el otro era la cama, en la noche, en el secreto de las sábanas y las sombras. Y era a partir de ese momento cuando deseábamos ver las películas para mayores y oíamos con avidez lo que se decía de ellas. «Fue cuando *Dios creó a la mujer*…».

INTERLUDIO ROMANTICÓN

Antes de continuar con los asquerosos dos o tres capítulos en los que seguiré tratando este asunto del sexo, permítasenos un breve interludio romántico para hacer previa penitencia y así no se vayan a imaginar que los chicos de esos años eran una horda de crápulas. En esa edad intermedia entre la niñez y la pubertad, insertada, además, en ese otro intermedio que fue el existente en esa época entre la sociedad tradicional y la moderna, teníamos una fuerte inclinación romántica alimentada en su lado positivo y propositivo por el cine de vaqueros, el de esas películas con cowboys que se alejaban al crepúsculo sin apenas haber tocado a la niña, mientras por su lado negativo y prohibitivo era hambreado por todas las dificultades internas y externas que nos impedían completamente tener sexo de verdad, salvo los canallas más desaforados que se

encamaban con la china de la casa… Dios los haya perdonado. Era sencillamente imposible que, de habernos atrevido, la niña de nuestros sueños nos hubiera dado acceso a sus encantos más íntimos. No se nos habría ocurrido siquiera el intentarlo.

Vale la pena insistir en este último punto: la más poderosa y duradera razón por la cual, en una sociedad o época, un comportamiento no se celebra ni casi se ve en ninguna parte no es por el peso de la ley, la vigilancia de la policía, de los vecinos o la falta de medios materiales, sino porque sencillamente ese comportamiento no está en el radar de lo posible, concebible, aceptable e imaginable. Cuando algo no se hace solo porque nos pueden pillar y sancionar, eso es señal inequívoca de que dicha norma de no-comportamiento, esa prohibición, dejó de ser tabú y por tanto está ya desmoronándose y la restricción depende tan solo del miedo al castigo y la presencia del carabinero.

En este caso sucedía que a los púberes de esos años no se nos ocurría tener sexo con la niña que nos gustaba y con la que con suerte pololéabamos, porque eso era tabú. TABÚ, damas y caballeros. Lo absoluto de lo prohibido diciéndonos NO desde dentro de nosotros mismos, eso es el tabú. El sexo quedaba encerrado dentro de los límites de las conversaciones cochinas y fantasiosas, de la masturbación y el hojear las revista de monas piluchas, como *Pingüino*.

Con todo, dado que la naturaleza aborrece el vacío y nada hay con más ganas de llenarse completamente que el anhelo de la carne, existía una zona crepuscular, literalmente sombría, capaz de permitirnos de vez en cuando una violación menor pero repleta de significado. Ocurría quizá en el momento culminante del bailoteo, cuando alguien muy atrevido había apagado la mitad de las luces y podíamos, al bailar con la chica de nuestros sueños, deslizar nuestra mano un cuarto de milímetro más abajo de la cintura y acercar nuestro rostro un octavo de pulgada al suyo. ¡Tal vez nos atrevíamos a mantener tomada su mano un segundo después de terminado el baile! En ese caso el corazón casi se nos salía por la boca, temblábamos, tiritábamos, enmudecíamos y nos paralizábamos.

Había otra instancia aun más vertiginosa en su conmoción emocional, en las posibilidades que parecía abrir, en su complicidad con nuestros afanes: invitar al rotativo a nuestra Dulcinea del Toboso. Se trataba de cosa ardua porque era difícil conseguir los debidos permisos, juntar el valor necesario para pedirlos, recibir la aceptación, hallar la oportunidad. Hablamos, después de todo, de invitar a la niña a un lugar oscuro con damas y caballeros dándose besos en pantalla, sin duda un posible antro de perdición. ¡Con qué cara de sospecha, preveíamos, iba a mirarnos el padre de la niña! Nos preparábamos con una semana de antelación para las terribles preguntas hechas en condiciones de interrogatorio de tercer grado, inquisitoria feroz de la cual podíamos salir reducidos en la más abyecta condición. «¿Qué película quieres llevarla a ver? ¿A qué hora pretendes ir? ¿Quién los va a acompañar? ¿A qué hora estarán de regreso? ¿Van a pasar a otro lado antes o después de la función? ¿Qué edad dijo usted que tenía, joven? ¿Desde cuándo se

conocen? A usted lo he visto un par de veces nomás en los bailoteos. ¿Le pidió permiso a su papá?». Etcétera. Etcétera.

Verdad es que a menudo la gestión podía ser más sencilla; los padres de la chica nos habían visto muchas veces y éramos rostro conocido, alguien del vecindario. Era posible, incluso, que los padres de las criaturas fueran amigos. Pero luego, a los dieciséis o diecisiete, todo volvía a hacerse difícil porque la chica y el chico estaban más crecidos y eso abría posibilidades de espanto. Lo normal entonces, para evitar la tentación y mantener el decoro, era que la visita al cine se celebrara en compañía de una chaperona. La chaperona era una hermana, prima o amiga, a veces incluso la mamá. La chaperona o «dama de compañía» hacía imposible todo desaguisado, suponiendo que lo hubiéramos intentado.

¡Y aún así había posibilidades! Con un ojo mirábamos a la chaperona sentada a la izquierda o derecha de la niña esperando que su atención se concentrara totalmente en la película y cuando eso ocurría, cuando luego de media hora de paciente vigilancia estábamos al fin seguros de que así era, entonces, oh señor de los ejércitos, dábamos el Gran Paso Hacia Adelante, lo dábamos con los ojos cerrados atentos solo al acto que estábamos acometiendo o a punto de acometer, a la mano que centímetro a centímetros avanzaría y tomaría la de la niña, ¡qué maravilloso y pavoroso momento que podía terminar del peor modo, con ella retirando su mano indignada, profiriendo un grito de pánico, que la luz del cine se encendiera y nos viéramos rodeados por la entera familia ampliada de la chica, ya convertida en víctima, qué digo, en mártir, otra mártir más de los impulsos bestiales del macho!

O no. Posiblemente no. Por algo había aceptado ir al cine con nosotros. Le gustábamos. Esperaba esa mano nuestra. La esperaba y la recibía en el sentido de no rechazarla. Nada de apretones, de ardores a cinco dedos; solo se trataba de yacer ahí en estado de total pasividad con la nuestra encima y también inmóvil, respetuosa, piadosa. Ningún placer o deleite carnal o espiritual que hayamos tenido después se puede comparar a esa epifanía.

Brigitte Bardot

Volvamos a la cochinada, a la dura realidad, a la carne monda y lironda, a la mujer creada por Dios o mejor dicho por los cineastas franceses. Hablemos de Brigitte Bardot. Ya con solo pronunciar su nombre mis labios han entrado en combustión. Aun así es imposible hacerle justicia con meras palabras, medio siglo después, al efecto inmenso que la diosa de *Y Dios creó a la mujer* produjo en radiante y calentón technicolor en la imaginación erótica del planeta o al menos en su parte Occidental; millones nunca se enteraron porque desde entonces a esta parte

dos o tres generaciones nacieron en distintas circunstancias y se criaron en otras aún más diferentes, casi sin saber de ella, pobres infelices. Tampoco es fácil revivir dicho impacto en la memoria de quienes van en raudo viaje al maravilloso y único paraíso real, el de la oscuridad y el olvido. La Bardot sencillamente llevó el erotismo cinematográfico a otro nivel, a uno más elevado o más bajo según como deseen evaluarlo, más atrevido, abiertamente lascivo, desnudo y anhelante; no solo fue cosa de exponer su cuerpo como nunca antes se había expuesto ninguno en la pantalla de un cine comercial, sino además se filmó con desparpajo a personajes masculinos que lisa y llanamente la deseaban en actitud abiertamente lúbrica, directamente genital, apuntando a la cama, al coito y a nada más. En breve, la Bardot hizo películas que no siendo porno se acercaban a ese territorio y producían en los varones notoria fiebre, pero no porque estuvieran resfriados. Su aparición coincidió con la del biquini y es posible que en el futuro los filósofos de la historia consideren esa coincidencia como seguro signo de que fue en ese período cuando, en medio de silenciosos crujidos, la entera civilización hizo un cambio de marchas.

La Bardot —y el cine europeo que siguió su huella— de un paraguazo convirtió en obsoleta la visión hollywoodense del sexo cinematográfico y convirtió a sus vampiresas yanquis en personajes casi ridículos, pudibundos, en mujeres sin nada que ofrecer salvo miradas insinuantes y profundos escotes floreados mientras Europa estaba ofreciendo la auténtica mercancía.

Fue un salto cuántico del cual a los quince años solo nos enteramos de soslayo, por crónicas en los diarios, lo que conversaban los adultos, los anuncios en cartelera, los afiches en la salas de cine, los comentarios en las radios, el escándalo de la gente piadosa y versiones hiperinfladas por su majestad el Rumor y su príncipe heredero, la Exageración. ¡Nos moríamos de ganas de ver sus películas, pero eran estrictamente para mayores!

Habrían de pasar años para que accediéramos al Paraíso. Debieron, las películas de la Bardot, descender a las profundidades de rotativos cada vez más miserables y tener, nosotros, una tarde de suerte con un boletero tolerante para al fin ver a la Diosa en copias ya gastadas, cortadas, ralladas e inaudibles. La primera película que vi en esas dichosas circunstancias fue *Y Dios creó a la mujer*, de 1956, filmada en resplandecientes colores. Era entonces, cuando se me permitió adorarla, ya una película vieja. En 1956 vuestro servidor tenía solo siete años. Creo haberla visto en el cine Baquedano en 1963 o 62. El Baquedano, hoy teatro para cosas serias, pero ubicado donde siempre, en un complejo de edificios de los años treinta y frente a la plaza o rotonda del mismo nombre, punto oficial de encuentro de las hordas del presente, era entonces un rotativo de centro. Esta variedad del género se jactaba de cierto nivel de calidad porque los retretes a veces funcionaban, los espectadores tenían mejor facha y no había salvajes en el nivel superior orinando hacia la platea. Ese alto y notorio nivel de alcurnia me hizo sentir culpable. Es rodeado de gente decente cuando puede uno sentirse indecente. ¿Con qué derecho me aprestaba a ver a la Bardot? Con el corazón tocando a rebato por ese sentimiento de culpa y la emoción de que al fin

vería a la reina transcurrió esa tarde. La Bardot tendida de guata, desnuda completamente aunque tomada de perfil de modo que nada se veía de su imperial culo, llenó mi fantasía por años, por décadas, en verdad lo hará hasta el día que me muera…

Culos del City y el York

La Bardot, diosa francesa hoy convertida en una anciana que se suma a todas las campañas habidas y por haber para salvar especies animales al borde de la extinción —lo cual quizá hace porque sospecha que ella misma lo está— es solo un engranaje, aunque importante, del imaginario erótico de los quinceañeros de principios y mediados de los sesenta. De hecho la mayor parte la llenó nuestra fantasía, suerte de sala de cine interna que poblamos con nuestras propias imágenes construidas con fotografías del *Pingüino* e invención pura y simple.

Uno de los componentes de esa maquinaria erótica fueron las acomodadoras de un dúo de rotativos, el City y el York, los cuales funcionaban en tándem en el mismo subterráneo, uno frente al otro, separados solo por un pasillo alfombrado y flanqueado de espejos. Como la Bardot, las acomodadoras deben hoy estar viejas o incluso fallecidas, pero a diferencia de la Bardot nunca fueron famosas. Aun así, su efecto en nosotros fue muy similar.

El City y el York eran rotativos de centro y ostentaban las gracias de rigor en establecimientos en dicha ubicación, excelencias que ya he explicado dos o tres veces, esto es, baños funcionando con solo el número absolutamente necesario de mojones flotando porfiadamente en el wáter después de tirar la cadena. Sus alfombras eran mullidas, aunque estaban acribilladas de manchas y quemaduras de cigarrillos. Habían pesados cortinajes, las películas se cortaban solo una o dos veces por función y se contaba con acomodadores. En este caso, acomodadoras. La estratégica tarea del acomodador de rotativo, vital para quien ingresara en medio de la función, era ubicar en medio de la oscuridad la o las butacas que estuvieran vacías y señalarlas con el haz de su linterna. Dicho servicio era remunerado con una propina, el equivalente actual de unos doscientos o trescientos pesos. Desconozco si además recibían un sueldo base. Jamás lo averigüé. Nunca ha sido mucho mi interés por las reivindicaciones de las masas asalariadas. Lo cierto y evidente es que a las acomodadoras del City y el York se las escogía con pinzas. Eran mujeres de hasta quizá unos cuarenta años, normalmente de menos, bien formadas, atractivas y todas dueñas, para ir al meollo del asunto, de prominentes culos.

Lo de los culos quizá merece y hasta exige una breve y módica digresión académica. A diferencia de lo que ocurre en los países anglosajones, donde el fetiche femenino por excelencia son los pechos, en los de cultura latina el monumento representativo de la hembra es el culo.

Decimos «culo» en vez de «trasero» no por un afán de gratuita grosería, sino por esmero científico. En efecto, dichas palabras mentan conceptos enteramente distintos. «Trasero» es expresión genérica que no nos dice mucho, salvo que se refiere a la posición de dicha parte en relación al resto del cuerpo. Es noción puramente geométrica y por ende incapaz de alimentar adecuadamente nuestra sed de conocimiento. La lógica proposicional lo prueba: nos enseña que todo culo es un trasero, pero no todo trasero es un culo. Hay traseros que son simples potos y otros que son desfallecientes trastes. Esta última es la versión más flácida y lamentable. Suele ser de propiedad de las señoras que ya han pasado hace rato su *prime*.

Para de una vez por todas entrar en la materia que nos ocupa, digamos que el culo es una variedad de trasero definible por su notable prominencia, juvenil elasticidad, rotunda masividad y cimbreantes movimientos. Era y es cosa que atrae la mirada de cualquier hombre con las hormonas en normal estado de salud. Es lo que provocaban en nosotros las acomodadoras del City y el York. ¡Por favor, antes de reprocharnos nada, pónganse en nuestro lugar! Teníamos catorce o quince años, ninguna chance de poseer a nuestras pololas, si acaso las teníamos —la polola era sagrada, solo tocable de la cintura para arriba—, éramos masturbadores seriales y a veces hasta obsesivos, vivíamos pensando en el sexo, escudriñando las fotos del ilustre y recordado *Pingüino*, relatándonos falsas aventuras sexuales o fantaseando con la yumbina, producto mítico, protagonista de infinitas historias y con el cual, de conseguirlo, se suponía que haríamos arder a nuestra chica. Ahora imagínenos haciendo larga y lenta cola en el foyer de esos cines, como tan a menudo sucedía, porque ambas salas estaban llenas y era preciso esperar que algunas acomodaciones se desocuparan para poder ingresar; imagínenos ya con la entrada en la mano esperando que saliera gente dejando libres unas butacas, imagínenos esperando interminablemente en un pasillo en cuyos muros espejos de gran tamaño multiplicaban nuestra espera y la hacían parecer infinita, imagínenos sin nada que hacer en ese limbo temporal y laberinto visual salvo mirarlas a ellas, a las acomodadoras, las chicas de prominentes encantos hechos aún más notorios por el ajuste prieto de sus faldas verdes. No quitábamos la vista de ahí. Y tarde o temprano venía el momento supremo, aquel cuando acompañados por una de ellas descendíamos por la suave pendiente del pasillo hacia las acomodaciones desocupadas. ¡No saben ustedes lo que era caminar en la oscuridad al lado de esas beldades, las dueñas de esos culos divinos que durante esos segundos se bamboleaban a centímetros de nuestras piernas! ¡Oh Dios, ten piedad de nosotros! Posiblemente poco de lo que nos haya sucedido después en el curso de nuestras vidas sexuales, lícitas o ilícitas, se compara con ese delirante momento.

ATRAQUES ANÓNIMOS

Ya que estamos metidos de lleno en este escabroso tema, el sexo, el Gran Tema de todos los tiempos y que nunca deja de estar a la moda, para qué quedarse a medio camino; bebamos hasta el fondo el amargo contenido del cáliz de ese viejo sufrimiento, puesto que el sexo nos hacía sufrir en todo lugar y ocasión. Por lo mismo no podía estar del todo ausente de las salas de rotativo. No me refiero al contenido de las películas, sino al de nuestras mentes y en ocasiones a nuestras imperdonables conductas. Qué se le iba a hacer; a partir de los trece años, quiéralo uno o no, todos nosotros, varones, somos arrancados de una existencia infantil sin otra preocupación que encontrar tiempo libre para jugar, somos expulsados de ese paraíso donde no hay ni ambición ni codicia ni inquietud ni miedo y sobre todo nada de sexo, esa fuerza terrible que una vez despierta no nos deja sino hasta la vejez e incluso, a veces, ni siquiera entonces. De lo que le suceda a las niñas no puedo pronunciarme.

Para decirlo sin ambages, éramos desde los trece años de edad o sus alrededores cautivos de la pirula. El «tilín» infantil se estaba trasformando en pene y no hay desarrollo más épico —dije épico, no pico— que ese en la vida del varón corriente. De súbito nuestros pensamientos dejaron de ocuparse de las bolitas, la pelota de fútbol y el rifle de corcho y comenzaron a ocuparse en fantasías sexuales sin otro alivio posible que la masturbación. El sexo real era imposible. Lo he dicho ya: no se concebía que un muchacho, si tenía polola, fuera a ir mucho más lejos de los besos y unos tímidos, furtivos y casi aéreos tocamientos en el busto. Ir a putas era cosa de la que solo hablaban y amenazaban los mayores de diecisiete años y aun así era aventura rara, quimérica. Normalmente de eso únicamente se hablaba y fanfarroneaba. No había dinero, oportunidad ni valor para hacerlo. Y el fantasma de las enfermedades venéreas estaba muy presente. ¿La empleada de la casa, entonces? La china era más bien objeto de fantaseo que de «uso». Estamos hablando de la década de los sesenta, cuando ya no era cuestión, al estilo del hijito del patrón de fundo, de ir y «pescarse» a la china. No vivíamos en casas patronales prestándose para solitarias e invisibles incursiones nocturnas por largos pasadizos y anchos y solitarios patios sin otra iluminación que la luna ni otros testigos que gallinas noctámbulas, con la pieza de la empleada a doscientos metros de la de los padres; vivíamos en departamentos o casas DFL-2 con «la pieza de la empleada» a cinco metros del living, la cocina y el dormitorio nupcial. Era inviable pensar en un asalto nocturno, suponiendo que nos hubiéramos atrevido. Y para reforzar nuestra pasividad oíamos todo el tiempo historias de terror que nos disuadían de intentarlo: lo que le había pasado a fulanito, a quien lo habían pescado in fraganti, lo que le sucedió a mengano, cuya «china» quedó embarazada, etc.

Era en esos años, atrapados en dicha situación, cuando el rotativo nos ofrecía una suerte de enrevesado y retorcido escape. No hablamos de las películas inocentes de su menú, de las heroínas en las de vaqueros o de monstruos, ni siquiera de la bella Julia Adams, sino de su condición de lugar donde a partir de cierto momento y por una hora y media reinaría la más

profunda oscuridad. En breve, el cine de barrio nos ofrecía la opción del atraque anónimo. Para esos efectos y cuando estábamos muy urgidos elegíamos un rotativo rasca, uno todavía más a medio morir saltando de lo corriente y ya en él, entre una película y la siguiente, cuando la luz estaba encendida, buscábamos dónde pudiera hallarse sentada alguna mujer o chiquilla perteneciente a un estrato notoriamente más humilde que el nuestro, alguien de más baja condición que nosotros y por lo tanto, así proseguía el clasista y a medias inconsciente raciocinio, supuestamente más accesible a los requiebros de un varón de clase más alta. De darse esos requisitos íbamos a sentarnos a su lado adoptando el aire más inocente y distraído posible. Y una vez allí esperábamos que se apagara la luz.

Y la luz se apagaba. De quiénes eran los bultos a nuestro lado teníamos solo la más vaga de las ideas, un cada vez más borroso recuerdo o imagen de lo que habíamos visto —y solo quizá de perfil— mientras chequeábamos el material disponible; solo estaba claro que esos bultos pertenecían a la denominación general de «mujeres» y eso significaba que eran blanco legítimo de nuestras manos. Estábamos ahí no para reconocer a nuestras hermanas en Cristo, sino solo para manosearlas. Y se trataba de manosear no a una dama o chiquilla en particular, no a una persona sino a una idea, la noción completamente abstracta de que a nuestro lado había una mujer en su calidad universal de miembro del género femenino y por tanto los muslos apoyados en la butaca contigua eran un accesible y legítimo objeto de deseo. La nuestra era entonces, bien pudiera decirse, una inquisitoria casi filosófica hacia el eterno femenino encarnado en dos piernas y ojalá, de poderse, también en las tetas.

Algunos de los canallas que iban al rotativo a cosechar chinas eran seres desaprensivos, patudos, frescos y audaces, héroes dignos de la Orden al Mérito de la Bajeza; hablo de malandras que ponían manos a la obra casi enseguida y no pocas veces la aventura terminaba con el más feliz de los resultados, una encamada de tarde de domingo en la pieza de conventillo o pensión pobre de la agraciada. Los más de nosotros, en cambio, éramos como eran entonces los adolescentes, seres tímidos, temerosos, inexpertos, pequeñas criaturas —aunque fuésemos altos y fornidos— que al apagarse la luz y comenzar la acción en pantalla nos paralizábamos en una casi invencible inmovilidad, del todo seguros que de hacer el más mínimo movimiento hacia las apenas entrevistas piernas de la espectadora situada a nuestro lado iba a desatarse el infierno, un escándalo mayúsculo, habrían gritos y bofetadas, se prenderían las luces de la sala, seríamos acusados, señalados con el dedo, aprehendidos por carabineros, encerrados en una prisión y condenados a muerte.

Por esa razón transcurría el tiempo y no movíamos ni un dedo. Bien podía estar ya el monstruo haciendo de las suyas o el vaquero desenfundado por enésima vez su Colt sin que nosotros todavía hubiéramos hecho nada. Solo muy de a poco nos atrevíamos a deslizar la mano dos o tres milímetros por sobre el apoyabrazos en dirección a la zona que correspondía a la vecina de

asiento. Haciendo eso con la lentitud de un proceso geológico, conteniendo la respiración, muertos de miedo, ya ni nos enterábamos de qué estaba pasando en la pantalla; la película se trasformaba en algo lejano, en voces y música a la distancia, en figuras borrosas haciendo cosas incomprensibles. La mano, casi desprendida de nuestro control, casi ajena, entidad autónoma que iba a ponernos en serios aprietos, avanzaba de modo imperceptible hasta que al fin, llegado al borde del apoyabrazos, se dejaba caer al otro lado, inerte como una dama que sufre un soponcio. No era un avance, era una caída, la Caída. ¡Ya estábamos situados en territorio prohibido! En cualquier momento el arcángel San Miguel haría retumbar una trompeta. De ahí que casi nunca pasáramos de eso. Era transgresión suficiente. Bastaba ese conocimiento prohibido de que el dorso de la mano se encontraba a centímetros de las polleras y piernas de la dama para que se nos sobresaltara locamente el corazón. Solo en tardes especialmente delirantes nos atrevíamos a más. Nos poseía, quizá, un sentimiento de que la suerte estaba echada y no había nada que perder o nos hacíamos el siguiente y enloquecido raciocinio: si no había reclamo hasta ese minuto en relación a nuestro notorio y grave delito, entonces era porque se nos toleraba, porque se nos permitía, incluso se nos invitaba a dar los próximos pasos, razón por la cual la mano se atrevía a encaramarse al muslo y allí depositarse, exhausta por tan ímprobo esfuerzo, reposando como un pájaro agotado tras interminable emigración. Al menos para mí las dos o tres veces que llegué a tanto, solo en eso consistió y ahí terminó todo.

Tarde o temprano la luz se encendía y tipos como yo, enfermos de tímidos, acabadas ya sus fuerzas emocionales luego del duro combate con su mano pecadora, no se atrevían a nada más. No miraban siquiera al bulto situado a su lado. Menos aún les dirigían la palabra. Solo la mano había entrado en contacto con esa cosa, no uno, Dios nos libre. Y sin mirar, ciegos, aterrados, nos levantábamos y emprendíamos la retirada.

Rock Hudson, Doris Day y Cía. Ltda.

Volvamos a la decencia redentora. Olvidemos por un instante esa cochinada monumental, el sexo, asunto respecto al cual hemos tenido el descaro de hacer confesiones y contar historias al borde de la obscenidad y el mal gusto. Retornemos al cine ingenuo en el que la cama era mueble invisible, los escotes podrían haber sido usados por Sor Teresa de Jesús y el medio donde se movían los protagonistas era el Estados Unidos más radiante, ingenuo, sano, próspero y de inevitable *happy end* de todos los tiempos. Y de dicho cine no pudo haber una materialización más lograda, feliz, plena y satisfactoria que las comedias que Ross Hunter hizo protagonizar a esos amigos entrañables, Rock Hudson y Doris Day. Son tres películas aparecidas entre 1959 y

1964, *Pillow Talk, Lover Come Back* y *Send me no Flowers.* Inspiradas en ellas vendrían otros productores, actores y actrices a poner en escena docenas de comedias parecidas con las que en mayor o menor grado nos inyectaron, al pasmado público púber y también a los adultos de esos años, una suerte de vacuna contra el cine negro de motociclistas furiosos a la Marlon Brando.

Vimos ese cine tan esplendoroso y optimista, uno donde nada grave sucedía, justo en el momento en que trasponíamos el umbral que divide la infancia de la pubertad y luego la temprana adolescencia; lo vimos en funciones de vermouth con nuestros padres, vestidos de terno y corbata y con los zapatos lustrosos. Y aun si habíamos visto clandestinamente —pasando colados en un rotativo de manga ancha— el cine más bien negro de esos motociclistas de chamarras de cuero y pésimo carácter, Rock Hudson y Doris Day nos devolvían a la Verdad y la Vida Eterna, amén, al Estados Unidos donde no habían otros habitantes sino infinitos clones de Hudson, ejecutivos bien vestidos y bien pagados regresando a las cinco de la tarde a cómodos y modernos hogares donde ya los esperaba su señora, belleza rubia de ojos azules, sonriente, complaciente, bien maquillada, de taco alto y con una pollera amplia como la pantalla de una lámpara de pie, pero además con un Martini en la mano para el sediento macho que volvía de su jornada de cacería.

¡Observen la diferencia! El yanqui medio nunca le ha hecho asco al alcohol, pero los bebedores que hoy vemos en el cine suelen ser, demasiado a menudo, perdedores sin remedio, tipos reventados vestidos con un bolsudo bluyín, una polera manchada de sudor y sacando latas de cerveza de anticuados refrigeradores funcionando en el destartalado remolque que es su domicilio; los de esas comedias de los sesenta, en cambio, llegaban a preciosos bungalows con piscina, vestían terno, camisa blanca y corbata y solo se mamaban el contenido de sus tintineantes copas de cristal diciéndose unos a otros «cheers».

Esa América blanca, prolija, rica, ordenada y sin tragedias dignas de contarse, esa América de la que ya hablamos en los capítulos iniciales de esta magna obra de erudición cinematográfica, encontraba su expresión más acabada en ese cine dirigido por Ross Hunter, con Hudson y la Day como protagonistas. ¿Y no es acaso dramáticamente perfecto que esos dos artistas hayan sido quienes encarnaran el matrimonio ideal de la Era americana? Lo decimos porque habría de saberse, años después, ya a voz en cuello que Hudson era gay y murió de sida, mientras que la rubia y sonriente Doris Day tuvo una vida repleta de tumbos, con amores incompletos, tipos que la plantaron y una carrera de cantante —era estupenda cantante— opacada por su carrera en el cine, a su vez opacada por la carrera de otras estrellas que brillaron aun más.

Nosotros, los ingenuos sentados en las butacas de algún cine de centro con entradas numeradas y funciones con horario fijo, nunca lo supimos. Para las damas, sencillamente Rock Hudson era el *non plus ultra* del varón y del galán, mientras que para los caballeros la Doris Day era el desiderátum de la señora dueña de casa que sabe atender a su marido, mientras que para

nosotros, los cabros, esa clase de vida con dos autos relucientes en la cochera, televisor en colores en el living y piscina de agua de un azul impecable era el ideal al que debía aspirar todo miembro de la raza humana. Y mientras creíamos todo eso, los energúmenos de Hollywood, quienes siempre han sabido vender esos sueños a la vez que andan olfateando a cuatro patas el dinero, amor por el cual son capaces de cualquier barrabasada y de cualquier tolerancia, ocultaban la secreta vida de Hudson, sus pololeos con camarógrafos o guionistas, sus lánguidos bailes a media luz con caballeros de pelo en pecho, sus amores homosexuales que le costarían la vida. De igual modo correteaban presurosos tras la Day para taparle sus escapadas con rudos varones porque la cosa era, damas y caballeros, mantener a toda costa esa reluciente imagen del perfecto matrimonio americano aunque fuese más falsa que un billete de palo. Después de todo, esa ilusión daba una rentabilidad fantástica; proyectaba buena imagen de Estados Unidos y era preciso impedir que no fuera ni siquiera a trizarse por el pequeño detalle de que Hudson prefiriera darle un beso a un tramoyista que a una mina.

¿Qué importa? ¿Cuándo es que las cosas son como parecen? Miren lo que pasó con ese heroico ciclista que ganaba siempre el Tour de France pese a haber sufrido una terrible operación; aplausos universales para tan inmenso deportista, pero resulta que el tipo pedaleaba más drogado que Tony Montana en *Scarface*. ¿Y qué si tal vez Hudson tenía arcadas luego de besar amorosamente a su amiga Doris Day en el último rollo de la película? ¿Y qué nos toca a nosotros si Doris Day salía del estudio para ir a encamarse con un cazafortunas o un aventurero del jet set para terminar lloriqueando arriba del desordenado lecho a poto pelado?

Además, algo pudo haber de cierto. Algunos matrimonios de esos años deben haber sido como el imaginario de Rock y la Doris. Otros más deben haberse acercado en distintos grados a ese ideal. Tampoco importa mucho. Nos inyectaron la idea de que la vida consiste en casarse con la mujer o el hombre de nuestros sueños, tener familia con dicha persona, establecer un hogar, ganar un salario decente para sostenerla —¡nunca sostenerlo!— con comodidad y regresar a casa a beberse ese cóctel de media tarde, ver televisión y acostarse a dormir o tener sexo sin sobrepasar las buenas costumbres, nada de tocaciones indiscretas, penetraciones prohibidas y latigazos con las manos atadas al catre.

Creo que Rock y Doris nos hicieron mejores personas…

NOTICIEROS

La era de la vermouth y de Rock, Doris y Cía. Ltda. fue también, para los adolescentes de entonces, la época del noticiero, objeto fílmico al que antes, de niños, no habían jamás prestado

atención aun si sabían de su existencia porque rara vez se proyectaban en la matinée de los rotativos. Ya más grandes, acompañando a sus padres a una función numerada en un cine elegante del centro, cuando se sentían serios, más integrados o cercanos al universo adulto y se esperaba que tuvieran al menos una vaga idea del mundo en que respiraban, comenzaron a darse cuenta de que el noticiero existía.

El noticiero existía como parte de los «agregados» que acompañaban siempre la función de vermouth —y también las otras— de un cine de centro con entradas numeradas. Se proyectaban en un bloque previo a la película, separándose de esta por un intervalo de cinco o diez minutos, el «intermedio», cuando las luces de la sala volvían a encenderse y parte del público regresaba al foyer para fumarse otro cigarrillo. Dichos agregados contemplaban una o dos sinopsis de las próximas películas, lo que hoy llaman el «tráiler», a veces también uno o dos monos animados y por cierto y siempre el «noticiero». El noticiero duraba unos diez minutos ofreciendo en blanco y negro las candentes noticias de la quincena pasada. Aun en esos tiempos de ritmo más pausado eran noticias ya obsoletas, pero la novedad la ofrecía la imagen porque, hasta 1962, no había en Chile televisión y luego y por varios años poca gente tuvo televisor. Uno de esos noticieros se hacía en el país, el Emelco.[11] Era bastante aburrido, oficialista, burocrático, empaquetado, sin apenas otra cosa que imágenes de ceremonias oficiales, cortes de cinta, inauguraciones, misas solemnes y funerales si los había. Gustaba más el alemán, el de la UFA, llamado *El mundo al instante*.[12] A algunos no les gustaba para nada y decían que UFA significaba «una fomedad alemana». No hay manera de darle en el gusto a todo el mundo.

El UFA era cien por ciento internacional, lo que lo hacía más interesante, pero sobre todo y de vez en cuando porque presentaban las mejores escenas de un partido de fútbol celebrado en Europa. ¡Eso sí que era novedoso y causaba entusiasmo! ¡Y cómo las presentaban, con qué impecables imágenes, los goles tomados con teleobjetivo y en cámara lenta! Se oía claramente un ¡ah! de satisfacción de boca de los caballeros —las damas solo se emocionaban con los desfiles de moda— cuando el UFA pasaba desde alguna imagen relativa a una cumbre política internacional a escenas en una cancha de fútbol. En cualquier caso, *El mundo al instante* era, en esos tiempos y al menos en sus imágenes, el mundo de algún instante de la quincena pasada. Podíamos ver lo que acababa de suceder apenas hacía quince días.

Años más tarde, quizá desde mediados de los sesenta, se incorporaron a los agregados los «cortos publicitarios». No se diferenciaban a los de hoy. No ha habido decadencia que debamos lamentar o progreso que aplaudir: eran igual de chatos, carentes de imaginación, obvios, ruidosos y pelotudos. Pero si de necedad se trata el premio se lo llevaba sin discusión un noticiero que se exhibía solo en algunos cines, cierto bodrio español de nombre *Odorono* por la marca del desodorante nacional que lo auspiciaba. Juro por la vida de lo que más quiero que nunca se ha

filmado y exhibido en la historia entera de la cinematografía de todos los tiempos y países una cosa más tonta.

No podía ser de otro modo: aún gobernaba Franco y por esa razón y muchas otras España era considerado en esos años, y quizá con justicia, el país más atrasado y bruto de Europa. Algunos siguen pensando lo mismo, aunque ya no está Franco. Al menos en ese tiempo era el más religioso del orbe en estrecha competencia con México. Eso, ni entonces ni ahora, ha sido promesa de gran iluminación. No se explica de otro modo que grandes multitudes llenaran —y llenen— las calles de Sevilla para ver desfilar a unos tipos vestidos con túnicas y puntudos gorros negros trasladando un palanquín con un santo o virgen de yeso. Tampoco era signo de alta cultura que las masas se juntaran —y se junten— en las corridas a ver carnear un toro. Ni lo era la llamada carrera de San Fermín, donde una tropa de imbéciles vestidos de blanco arrancaban —y arrancan— de una docena de novillos. En España se adora al rey Juan Carlos, viejo leso aficionado a ir a matar elefantes. Me dicen los conocedores de esa nación que los fines de semana la mitad de la población española sale al campo con una escopeta a dispararle a cualquier cosa que camine, corra, vuele o se arrastre.

De ese esperpento cinematográfico —el *Odorono*— recuerdo unas imágenes que considero hasta el día de hoy como el arquetipo de lo que era y significaba esa pieza de rancio celuloide y la atmósfera social y cultural de la España de esa época. Trataba del regreso a su diócesis de un obispo que había ido de viaje al Vaticano. La jubilosa nota, apestando a sacristía y franquismo en el engolado y ceceante tono de respeto y recogimiento de la voz en off, mostraba una muchedumbre de mujeres vestidas de negro situadas en el andén de una estación ferroviaria y agitando pañuelos blancos para darle la bienvenida al prelado mientras este bajaba de un vagón del tren. Era un sujeto viejón con toda la pinta de no haberse bañado en décadas, cubierto con las galas de su oficio obispal, con el consabido cucurucho en la cabeza, la pollera púrpura y los lentos y ampulosos gestos de bendición que son la marca de fábrica de esa artesanía. Ni Buñuel habría podido imaginar una escena como esa. Dicha imagen fue para mí, por años de años, la representación misma de la religiosidad, del fanatismo y la estupidez pura y simple.

POBRE COJO…

Del culo, que tratamos con rigurosidad científica un par de capítulos atrás, resulta natural pasar a

las piernas que lo sostienen y de ahí a la cojera. Esa es una razón lógica o anatómica, pero hay también una histórica: se ha hablado y escrito millones de veces sobre el cojo que «pasaba las películas» desde la cabina de proyección de las salas de cine. Como seguramente el tema, el apodo y su razón de ser también se han olvidado millones de veces y hay otros tantos millones de ciudadanos, en especial los de las generaciones más recientes, que de eso —y de muy poco más, dicho sea de paso— no tienen ni la menor idea, lo del examen histórico cobra aún más relevancia. ¿Cuál cojo? preguntarán muchos. ¿De qué o quién están hablando?

Todo proyectista de cine, en especial en los rotativos, merecía ese apelativo aunque fuese un vigoroso atleta especialista en los cien metros planos. El origen del término y de la costumbre de emplearlo resulta de un hecho anecdótico, por un lado, y por el otro, de una situación general, a saber, el modo como funcionaban los rotativos de los años cincuenta y de antes. La «situación general» consiste en esto: a menudo varios rotativos proyectaban la misma película, pero no se disponían de tantas copias de esta como cines la tenían en cartelera. Bien podía suceder, en esos años más pobres y modestos, que de tal o cual película llegara solo una copia, esto es, un solo conjunto de bobinas —una película de hora y media no cabía en un solo rollo— de manera que para proyectarla en dos o más cines era preciso coordinar los horarios para que dichas salas fueran necesitando y usando un rollo distinto y en el momento preciso los fueran desplazando de una sala a la otra. Entonces la sala A partía su función media hora antes y enviaba el primer rollo ya pasado a la sala B mientras la A ya iba en el segundo o tercer rollo y la sala B, luego de usar el primer rollo, lo enviaba a la sala C y así sucesivamente.

Eso requería una coordinación y precisión dignas del lanzamiento de una astronave, pero en este caso no había un ejército de técnicos a cargo de la hazaña, como ocurre en la NASA, sino que se dependía enteramente del tipo que efectuaba en solitario ese traslado y además, en esa época pobre en vehículos motorizados, dicho sujeto llevaba a cabo su faena en bicicleta o, en casos de lujo asiático, en moto. Asombra que rara vez se produjera una interrupción y 999 veces de mil las bobinas llegaran a tiempo, pero esa única vez existía porque o al ciclista lo había arrollado un micro o le había sobrevenido un patatús a mitad de camino o había pasado a una botillería a servirse una caña y se olvidó del asunto. Y entonces, faltando el rollo con el que continuaba la película, de súbito la pantalla iba a blanco, las luces de la sala se prendían y comenzaba la silbatina.

Lo del cojo es la anécdota que copuló con esa situación general para dar nacimiento a dicha expresión. Parece que cierta vez, cuando ocurrió ese problema, los espectadores que habían salido al foyer a fumarse un cigarrillo vieron al fin llegar al tipo con los rollos faltantes y era efectivamente un cojo que por esa razón avanzaba lentamente y se demoraba en llevar el material a la cabina de proyección. Fue entonces cuando la crueldad popular unida al fastidio de la espera y a ese humor atroz que se goza en la desgracia ajena despertó a la gente de su obligado letargo y

surgió el espontáneo grito «¡ya pus, cojo, apúrate pus, cojo!». Desde ese momento histórico todo proyectista fue considerado cojo y todo proyectista fue increpado, si habían problemas, con un «¡apúrate pus, cojo!».

Alguna vez, por amistad directa o indirecta con el cojo, por parentesco de alguien con él o de puro intrusos, metiéndonos donde no debíamos, nosotros los muchachos, los auténticos clientes del rotativo, entramos a ese santuario que era la cabina de proyección mientras «se pasaba» una película y pudimos observar de cerca la misteriosa liturgia del cojo y el templo donde la ejercía. Era, la cabina, un cuarto pequeño situado en las alturas del cine y en la pared opuesta a la pantalla, un lugar atestado por la sola presencia de las dos proyectoras que se usaban para pasar la película. Se necesitaban dos porque no era cosa de, terminado un rollo, detener la función, sacar el ya visto y poner el siguiente; eso hubiera significado varios cortes o interrupciones por película, algo imposible, intolerable. Lo que se hacía con esas dos proyectoras era, en cambio, un prodigio de sincronización y de artesanía técnica elevada casi al nivel de las bellas artes: en el momento mismo que la proyectora A llegaba a los fotogramas finales del rollo que estaba pasando, en ese segundo preciso partía la proyectora B con los fotogramas iniciales del rollo siguiente de modo que para el espectador no había un quiebre de la continuidad y solo raras veces se notaba un fugaz parpadeo y aún más frecuentemente, un cambio en la luminosidad de la imagen debido a la diferente condición de las proyectoras.

Pero habían muchos más objetos apiñándose en ese espacio. Una mesa normalmente metálica sostenía un rudimentario equipo de edición para pegar segmentos de película, uno o dos estantes contenían las cajas de aluminio en forma de disco que contenían los rollos, los muros estaban cubiertos de afiches, solía haber un sillón medio desfondado por el uso y la antigüedad para beneficio del atareado cojo, tazas con restos de café de dos semanas atrás, envases de bebidas y un sinfín de fragmentos, papeles, diarios, revistas de cine, manoseados *Pingüino,* fotos de monas piluchas y basura de imposible descripción. Por sobre todo eso, como un murmullo continuo, omnipresente, la manifestación de la voz de Dios en ese recinto, se oía el ronroneo de la proyectora en marcha y más atrás, en sordina, las voces de los actores y la música de la película que estaba siendo proyectada en la pantalla a treinta o más metros de distancia. El cojo se asomaba por una ventanita muy pequeña para observar, de vez en cuando, cómo iban las cosas. Y si tenía tiempo y se sentía cómodo con nosotros nos contaba anécdotas del oficio, de cómo se llamaba —lo he olvidado— el famoso cojo que dio nombre de pila al oficio, de aquella vez cuando mientras se pasaba una película la cabina de proyección se estaba incendiando y en la pantalla los vaqueros seguían en lo suyo, del tipo que con pedazos de película armó una propia y seguramente, ahora me doy cuenta, más de la mitad de los que nos contaba era pura fábula, pero una fábula dicha en un lugar así cobra verosimilitud por inverosímil que parezca más tarde, cuando la magia se ha extinguido.

El cojo era inevitable blanco de insultos o reclamos a gritos cuando la película se cortaba, fenómeno del que las actuales audiencias no tienen idea porque, salvo los mayores de cincuenta años, nunca lo han experimentado. Era un incidente bastante frecuente en los rotativos, cuyas proyectoras solían ser antediluvianas y las copias de las películas habían sido pasadas y repasadas miles de veces. El celuloide o acetato, ya gastado, quebradizo, movido a gran velocidad —veinticuatro fotogramas por segundo— en medio de un sinfín de rodillos y piezas del equipo, de pronto se cortaba y en un instante la imagen desaparecía y era reemplazada por el blanco de la pantalla, por un vacío luminoso que ahora, visto con los años, nos parece casi una ilustración de la naturaleza metafísica del universo, lo evanescente de lo que parece real y lo vacío de lo que realmente es, etcétera. Pero en ese entonces nos limitábamos a sentirnos molestos y gritar «¡ya pus, cojo!» para acelerar las reparaciones.

Existía una segunda variante de corte. La película literalmente se quemaba. Por el recalentamiento de alguna pieza o de «los carbones», los cuales eran las ampolletas especiales usadas para la proyección, el espectador veía que en medio de las imágenes aparecían ampollas como las burbujas de una olla con porotos que ha llegado al hervor, era testigo de cómo las ampollas crecían, amarilleaban, deformaban los rostros de la heroína y finalmente explotaban y luego de eso he ahí otra vez la pantalla en blanco y las luces de la sala prendiéndose, arrastrando al público de golpe a la realidad de la vida y de ellos mismos, sacándolos del sueño cinematográfico en un espasmo casi violento. De ahí la rabia, de ahí el «¡ya pus, cojo!».

Spaghetti Western y Maciste

A mediados de los sesenta, cuando los cabros —hoy ancianos— con quienes estamos recorriendo esta senda en parte cinematográfica, en parte histórica y en buena parte farandulera ya estaban saliendo del colegio o recién entrando a la universidad, apareció un género nuevo que muy pronto y muy adecuadamente fue bautizado como Spaghetti Western. Eran películas producidas por estudios de Italia y usualmente filmadas en España que ofrecían una insólita variante del típico western americano. Rectifico: más que variante fue una revolución, una novedad mucho más influyente de lo que se creyó entonces y se cree ahora. Si bien con bastante de parodia, el Spaghetti Western terminó siendo una nueva y completa postura cinematográfica.

Remodeló de pies a cabeza el cine de vaqueros al que estábamos acostumbrados. Lo hizo en términos estéticos, en su trama y en sus personajes. De los cowboys impecables y sólidamente honestos y buenos que nos ofrecía Hollywood pasamos a tipos sucios, sudados, barbones y moralmente ambiguos, sin otra ley que el Colt y el dinero. Se hizo difícil distinguir entre buenos

y malos, entre «el jovencito» y los bandidos. En Chile la cosa empezó con *Por unos dólares más* de Sergio Leone, cuyo solo título ya resume todo eso en cuatro palabras. En esa película conocimos, además, a Clint Eastwood, quien terminaría siendo actor famoso y luego director de películas de cierta importancia y aún mayor pretensión.

Por unos dólares más produjo sensación. La pegajosa música de Morricone, Clint Eastwood y su estilo impasible para matar con el cigarro colgando de la boca, el novedoso sonido de los balazos, la facha de los picantes con aire de mejicanos que daban muestras de no haberse bañado en su vida, la amoralidad rampante, todo fue cosa de no creerlo. ¿Dónde estaban los jovencitos? No había jovencitos y tampoco estaban las «niñas de la película» ni nada que se salvara: todas las damas más bien eran putas, todos los predicadores vendían loción para la calvicie después del servicio, los sheriff estaban vendidos al ranchero más grande y el «bueno» mataba por dinero a fulanos apenas más malos que él. No se rescataba a nadie de la mugre y de la bajeza, pero no *a pesar de eso*, sino que *por eso*, fue un cine bastante más entretenido.

Bien podrán los tratadistas del futuro afirmar —y tal vez con razón— que esa clase de cine fue causa y efecto de una degradación moral galopante, de gran calado, que vino y afectó al mundo occidental y se hizo notoria, manifiesta e invencible apenas se instaló una nueva generación solo a medias formada en los valores tradicionales y que al mismo tiempo se estaba convirtiendo en apetecible mercado. Antes de eso un personaje como el representado por Eastwood habría sido inconcebible, imposible de filmar, de exhibir, de mantener en cartelera y evitar que los productores fueran arrastrados a la picota pública. Y los historiadores, por su parte, puede que afirmen que, inmoral y sucia como era la sórdida puesta en escena del Spaghetti Western, este fue mucho más realista y representativo de lo que había sido la vida en el Oeste que todo el cine de vaqueros, salvo excepciones, hecho en Hollywood hasta esa fecha.

De ahí en adelante difícil fue hacer filmes del Oeste al estilo antiguo, con gente recién salida de la lavandería. Hollywood, hasta entonces concesionario vitalicio del género, su inventor y explotador por décadas de décadas, debió, quién se lo podía imaginar, hacer suyo ese nuevo lenguaje. Y fue uno que hizo furor. Los vaqueros limpiecitos que le soltaban tiros a los indios fueron jubilados y reemplazados por flaites que olían mal hasta en pantalla, de gatillo fácil y codicia sin límites. Más de quinientos Spaghetti Western se filmaron en esos años siguiendo los lineamientos de Sergio Leone. A Chile llegaban a granel. Solían estrenarse en rotativos y a veces se exhibían dos o tres al hilo. Y poco a poco, como parece suceder con toda forma expresiva, en especial si tiene alguna ansiedad o necesidad por destacarse y conquistar al público, se fue exagerando en su postura, se perdieron los últimos escrúpulos estilísticos, los balazos casi terminaron con los diálogos y los tocados por el fuego de la artillería Colt daban volteretas como acróbatas de circo. Llegó un día cuando esos estridentes afiches de vaqueros de mala muerte con un cigarro en la boca y dos pistolones en las manos ya no nos parecieron interesantes como antes

de eso, en la era de las películas «romanas» italianas hechas también en serie y en escala industrial, los Maciste y los argonautas y los gladiadores perdieron nuestro interés. Bueno el cilantro, pero no tanto.

¡Maciste! Creo que tal vez este personaje merece unas palabras y unos pocos recuerdos. Quizá hasta merecería capítulo aparte. O tal vez no. Era demasiado rasca hasta para nosotros, quinceañeros. Fue uno de los varios o de los muchos héroes que nos ofreció un más bien breve ciclo de producciones de esa clase evacuada por los estudios Cinecittà, uno de entre tantos paladines vestido con un taparrabos y acometiendo proezas sansonescas en una época histórica que no se definía, bien podía ser griega de la era de Pericles o romana de la época de Nerón, pero, como fuera, el personaje se las batía entre palacios imperiales de pacotilla, minas provistas de grandes pechos, ejecutantes de la danza del vientre, orientales intrigantes, guardias de corps con lanzas de lata, guerreros para la risa y monstruos a los que el color les daba una apariencia incluso más ridícula y falsa de la que se lograba en blanco y negro. Maciste entraba en lucha contra todo. Sus películas eran de la onda *Maciste contra la Hidra* o *Maciste contra los hunos*, *Maciste contra los vampiros* y creo que también hubo un *Maciste contra los cocodrilos*. Cualquier cosa.

Hablamos entonces, a mediados de los sesenta, de una descarada incursión comercial del cine italiano confeccionado de frentón para rotativos, para los circuitos clase B, películas hechas con un cálculo comercial aun más frígido que el de Hollywood, con ese descaro que solo el refinado pueblo italiano puede ostentar. Y entonces hicieron películas de romanos, griegos, vaqueros, monstruos y hasta algunas producciones de ciencia ficción en las que la mezquindad del cine europeo cuando se trata de gastar en efectos especiales se hizo siempre particular y desagradablemente notoria. Para simular el paisaje marciano deben haber puesto al revés los decorados que usaban para simular el circo romano.

Bond, James Bond

A propósito de la ya mencionada —en el capítulo sobre *Jasón y los argonautas*— actriz Honor Blackman, quien sería la más anciana de las chicas Bond a lo largo de esta legendaria saga, en la misma década de mediados de los sesenta en que aparecerían y se desvanecerían Maciste, Sansón y otros destartalados héroes grecorromanos de confección italiana y también ya aburría y saturaba el western de sucios pistoleros a la Leone, hizo su entrada en escena Bond, James Bond. Así se presenta en las incontables películas que hay hasta la fecha: «My name is Bond, James Bond».

Ya sabe usted quién es James Bond. «No necesita presentación» como dicen en los shows cuando van a darle tres minutos de tiempo para que hable sobre la totalidad de su vida a la olvidable bataclana del momento. En este caso, el de Bond, ha habido décadas para enterarse de su existencia. Bond ha sobrevivido año tras año encarnado por un actor tras otro, aunque el original y el más asociado a su figura es Sean Connery, a quien este servidor vio en ese papel en el estreno de la saga, lo cual ocurrió con la película *El satánico Dr. No*. El estreno se celebró en un cine del centro, el Windsor. Por lo que rememoro de esos días, la película fue menos comentada por Bond que por Ursula Andress, entonces un minón descomunal, quien protagoniza una escena convertida en emblema de la industria: vestida de breve biquini sale de entre las olas como Afrodita en el cuadro de Boticcelli, pero en este caso menos divina que terrenal, una Afrodita dando muestras acabadas de sus muchos esplendores, de su rotundo trasero, poderosos senos y hospitalarias caderas. Horroriza pensar que hoy la chica Bond por antonomasia es una viejecilla de setenta y siete años cuyo rostro ha sido estirado tantas veces que se depila las cejas en la nuca.

Con la segunda película de lo que iba a convertirse en una saga, la cual aún no termina y seguramente nos va a sobrevivir a muchos, el personaje se estableció y con él hizo su aparición un ideal varonil situado a años luz del de los anodinos vaqueros de los años cincuenta y también de los pistoleros a la Leone que los sustituyeron. Bond se plantó como un tipo civilizado, contemporáneo, urbano, sofisticado, que vestía impecablemente, no se le arrugaba jamás la camisa, iba afeitado y bañado pero simultáneamente era duro, frío como un pez, cínico como el que más, seductor irresistible y siempre vencedor. Convertirse en él, ser como él, ser cínico, astuto y seductor irresistible era quizá imposible, pero el vestirse bien y arreglarse debidamente el nudo de la corbata podía ser accesible. Podía uno siquiera aproximarse a Bond adoptando su aire, su rudeza envuelta en glamour, su expresión imperturbable y cínica, su elegancia casual y perfecta al mismo tiempo. A poco andar no hubo varón entre los catorce años y los noventa y cinco que no quisiera ser como Bond. El efecto que produjo su estilo fue inmenso. Se salía del cine caminando con el aire levemente sardónico y aplomado del personaje. Un amigo con cierto parecido —aunque corto de estatura— empleó esa postura con gran éxito. He sido informado, con años de retraso, que en su desplante se tiró hasta ciertas amigas de una tía política de vuestro servidor.

Con Bond en pantalla una y otra vez, puntualmente salvando cada año el planeta, el nuevo ideal de héroe, al que ya apuntaban los westerns italianos, no fue nunca más un tipo honesto, bueno y justiciero, sino un fulano cínico, duro y sin otra regla moral que el dinero o los deberes del cargo. Si alguien cree que anticipo de todo eso fue la figura del detective privado basado en las novelas de Raymond Chandler y Dashiell Hammett —un fulano como Philip Marlowe o Sam Spade— está muy equivocado. Philip Marlowe, el héroe de las novelas policiales de Chandler y

el héroe de las películas basadas en aquellas, con el protagonismo de Humphrey Bogart, es personaje polarmente opuesto a Bond. Marlowe tiene moral. Marlowe es un cowboy del antiguo cine de vaqueros, solo que usa traje y automóvil en vez de un sombrero Stetson y un caballo. Hay, en Marlowe, una brújula interna que guía sus actos. En Bond solo hay una brújula externa que son los encargos del gobierno, los intereses de Su Majestad, los del Reino Unido. Nunca vimos a Bond cuestionarse una misión. Era la suya una postura amoral, utilitaria, una que quizás reflejaba un cambio de época. Disueltas o al menos a medio morir saltando, las normas tradicionales dejaron espacio a lo único que iba quedando de indiscutible e inconmovible, a saber, la eficacia, la conducta puramente racional y despiadada que suministra seguro éxito. Éxito pecuniario, éxito con las mujeres, éxito en la competencia de la vida, éxito en el trabajo cualquiera este sea y como agregado a eso, «estilo».

No podría exagerar la importancia de esta trasmutación: hasta en las películas donde los protagonistas son mafiosos y asesinos, estos no juegan el papel de los «malos» condenados irremisiblemente al desastre, sino bien pueden ser los triunfadores, los ganadores, los modelos a imitar. Ya no se trata de ser «bueno del alma» sino de tener buena pinta y ganarle a la competencia. El cómo importa muy poco. Más aún, si el cómo se asocia a la rudeza, eso bien puede suministrar un esplendor adicional. El hombre no está nunca muy lejos del macho recio haciendo ostentación de su fuerza, valor y resistencia de modo no muy distinto al patipelado de las cavernas.

Y así fue que cuando ya andábamos en los diecisiete o dieciocho años una buena parte de la juventud chilena de género masculino quiso ser como Bond. Admirábamos el descaro con que seducía y poseía y aspirábamos a ser fríos como él, capaces de desechar a la mina luego de la faena en el colchón tal como se desecha la cáscara de una naranja a la que ya le extrajimos el jugo. Lo admirábamos aunque en esos años, mediados y finales de los sesenta, éramos en el fondo todo lo contrario. La figura de Bond, agente del imperialismo británico, tuvo que competir con la del Che, combatiente sacralizado y paladín de los oprimidos. Confusión hubo en muchas almas; difícil es irse a luchar a la selva y pedirle a los nativos que nos sirvan un Martini seco, «agitado, no batido».

Películas rusas y polacas

Digo que vivíamos en cierta confusión porque a mediados de los sesenta, en Chile como en otras partes, hacía furor todo lo que oliera a reformas, revolución, socialismo, «Let it be», «sácale las balas a tu fusil» —salvo los de los combatientes— y el ya sacralizado Che Guevara, por lo cual

la onda mental del país cinematográfico estaba preparada y era receptiva a producciones del cine socialista, a películas que vinieran de países del otro lado de la Cortina de Hierro.

Fue de las pocas cosas buenas que salieron de esa onda. Ya sabemos que en Chile, a poco andar, la onda trajo consigo el conocido desbarajuste y el sangriento golpe militar de 1973. De bueno, digo, porque antes de eso llegaron excelentes películas, cine de una sensibilidad y calidad diferentes a las de la dieta yanqui. Parece que toda conmoción social en gran escala es precedida por un período de renacimiento y esplendor cultural que hace soñar con llegar al paraíso, con que tan solo todos nos tomemos de la mano. En 1968, en el Gran Palace, se exhibió un ciclo de cine polaco y por primera vez el público chileno conoció el Polanski de *Cuchillo en el agua*. Ese «público chileno» no me incluyó a mí porque no la vi y hasta ahora no lo he hecho y probablemente moriré sin haberla visto. La película que sí vi fue *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Me impresionó enormemente. Aun hoy la considero la más interesante o al menos la más rara que he visto en mi vida. Se basa en un libro del mismo título escrito por un personaje de gran extravagancia, el conde polaco Jan Potocki, quien, mientras escribía dicho libro y pasaban los años, pulía prolija y pacientemente la bolita metálica de la tapa de un azucarero hasta que tuvo el tamaño debido para introducirla al cañón de su pistola y con ella volarse los sesos.

Pero no escribo este libro para principalmente hablar de películas. Dejo a los curiosos buscar en YouTube el *Manuscrito* y quizá también escarbar algo acerca de ese sombrío conde, hombre cultísimo, dado a la etnografía y los viajes por tierras extrañas. Así podrán aquilatar si mi impresión fue válida o solo cosa de un joven de diecinueve años. El asunto es que ese ciclo polaco y las películas rusas que llegaron al mismo Gran Palace, entre las cuales me permito recordar *Hamlet*, producción extraordinaria, me llevan a meditar en quiénes eran esos jóvenes que desde las butacas miraron boquiabiertos esos alardes de arte visual y oyeron ese lenguaje extraño y hermoso. Muchos eran como yo y acudieron a esas funciones para darse un baño de arte socialista. Y varios se entusiasmaron con esa estética porque la consideraron parte orgánica de una civilización superior. Retrospectivamente me doy cuenta de que bajo la apariencia de simples y pasivos espectadores éramos una generación que se tomaba todo lo que veía y leía como parte de la gran ópera de la liberación socialista mundial y aprovechaba cualquier cosa para llevar agua a su molino personal y convencerse aun más. Esa generación, la que por el momento solo veía cine y hablaba hasta por los codos, sería la misma que ayudaría a dejar la crema cuatro años después y también la misma que, en la niñez, había aplaudido a la caballería yanqui sableando a los indios malos en todas las películas de vaqueros, la misma que vio con júbilo al monstruo de la Laguna Negra baleado a mansalva, la generación que ya en la universidad manifestaría su lástima y solidaridad por esos pobres indios porque eran parte de los «pueblos originarios», auténticos americanos aplastados por el imperialismo del dinero. Y llegaría el día, en ese 1968 o 1969, cuando viendo películas rusas esa hornada de cabros aún con

espinillas y unos bigotitos para la risa se preparaban espiritualmente para la gran cagada del 70 y las siguientes. Pero eso es tema de otro libro y además de uno que ya escribí.[13]

LAS ITALIANAS…

No hablaré aquí de las italianas de carne y hueso que poblaron el cine de mediados y finales de los sesenta haciendo ostentación, en lo principal, de muy generosas ubres maternales, sino del cine italiano *in toto* de esos mismos años, las películas que protagonizaban Vittorio Gassman o Mónica Vitti, las que dirigían Fellini y Rossellini, películas como *Il Sorpasso* o *Il Successo*, como *Los monstruos* o como *La Strada*, todas de un cinismo y humor negro descarados, terribles reflejos de lo que era o estaba llegando a ser la sociedad italiana de los años sesenta, a medio camino entre la tradicional y la moderna; hablamos de una sociedad con barrios repletos de grises edificios de departamentos, fábricas inmensas, pobreza irredenta en el sur, la mafia en Sicilia y los ricachones y arribistas de Milán.

Esa cinematografía, la cual vimos a partir de 1966 en adelante, la asocio irremediablemente con el cine Imperio, situado en una galería de un edificio céntrico entre Agustinas y Estado, donde solían estrenarse. Ahí las veíamos con un compañero de universidad, Pancho Urrutia, un fulano vividor como el que más, catador profesional y hasta doctorado en esas artes y con quien sigo siendo camarada de parranda y comilonas hasta el día de hoy. Ese cine italiano era uno de monstruos que parecían personas. Divertido, cínico, muy triste y pesimista, describía la clase de gente espantosa que surgió y prosperó en Italia en los años en que se modernizaba bajo el mandato de las administraciones democratacristianas. Es en ese medio donde aparecen retratados estos fulanos implacables en su codicia, ambición, malicia y cretinismo. Aun no muy lejos de la niñez, nos obligaron a pensar a fondo el tema de la monstruosidad. ¿Qué son y quiénes son los monstruos a fin de cuentas, dónde y cómo aparecen? Con el paso de los años nos vimos obligados a reemplazar las criaturas cinematográficas imaginarias salidas del pantano con especuladores inmobiliarios italianos y luego financistas de Wall Street como Geko, un sucio manejador de dinero y de vidas.

Desde esa revelación hasta el día de hoy nos convencimos de que en esto de qué y quiénes son los monstruos hay mucha tela por cortar; la membrecía a esa especie es más bien propia de los Berlusconi de este mundo, ese Primer Ministro italiano que un día, viendo a una bella y bien formada policía agachada sobre el capó del auto, no pudo resistir la tentación de pegarle un paquetazo genital en salva sea la parte, por no decir nada de sus fiestocas amenizadas por hordas de putas importadas desde los más remotos rincones del orbe. Y se comprende que no son menos monstruos los guatones locales que, yéndose ya de un viaje a la setentena, se rehúsan a soltar la

teta, atornillados o más bien soldados a más no poder a sus cargos políticos como los están sin duda alguna los miembros de la innumerable tropa de codiciosos y ambiciosos dispuestos a degollar a su abuela si es necesario para preservarse en ese museo de cera en que se ha convertido el Congreso de nuestro país. ¿No son, comparados con las pobres y humildes tarántulas, con los patéticos monstruos del pantano, con en el fondo inocentes dinosaurios, los verdaderos monstruos?

De estos fulanos no hemos tenido, en Chile, el equivalente al cine italiano de los sesenta. El que tenemos y el que tuvimos en esos años ya lo veremos más adelante.

Los Beach Boys

Tengo la sensación de que la vermouth de mi vida y de muchas otras vidas de mi edad se acercó a su fin con los Beach Boys. No fue simplemente una cuestión de edad, de que nos aproximáramos a la veintena, de que estuviéramos por ingresar a una década que definitivamente nos excluyó de la infancia, sino que el país mismo no solo nos parecía distinto, sino en verdad se estaba haciendo diferente. De cuánto esa diferencia venía de nuestra cosecha, de nuestra manera de percibir el mundo desde esa edad y de cuánto a la marcha real del país, es tema que dejaremos a los especialistas. Mientras tanto, durante nuestra penosa transición, la vermouth representaba todavía el mundo adulto, la hora y la era de gloria del cine y de un modo de ser, de cierto empaque burgués asentado en la sociedad tradicional que gustaba revestir de protocolo cualquier cosa, de engalanarlo de decencia y «buenos modales».

Por motivos que desconozco y que son, casi de seguro, enteramente personales, todos ellos radicados en mi extraña manera de percibir las cosas —razón por la cual me apodaron «el loco Villegas» desde la preparatoria— tendí en esos años, y tiendo ahora, a asociar el crepúsculo de esa edad mía y del país, el fin de los años sesenta, con un ya postrero resplandor de cierto género que había aparecido entre principios y la mitad de esa década y que literalmente inundó los rotativos. Fue el de las «películas de playa».

La película de playa fue la manifestación más perfecta, en celuloide, de la cultura juvenil gringa blanca justo antes que la guerra de Vietnam se apoderara de las conciencias de buena parte de esos muchachos y la revolución de las Flores, los Beatles y otros fenómenos culturales de tremendo poder barrieran con todo y marcaran e iniciaran otra época. Este género, sin saberlo ni sus productores ni quienes se mamaron sus productos, sería el canto del cisne, en su forma cinematográfica, de la autocomplacencia de la civilización americana. Fue una culminación en

colores, en una atmósfera festiva, en un clima de delirio como a menudo ocurre al final de una fiesta.

Pese a estar presente la palabra playa y la palabra muchachos, el nombre de esta sección es engañoso; Beach Boys no es el título de alguna película de ese género, sino de un conjunto musical formado por cinco chicos blancos que fueron la encarnación ambulante de dicho espíritu, la conexión entre el mundo en dos dimensiones de la pantalla y el de tres dimensiones —o cuatro, si contamos el tiempo— del nuestro; en ambos universos materializaron la onda de esos años. Fueron los Beach Boys, aunque no hicieran ninguna película, representativos del género cinematográfico que vamos a tratar, tal como este, a su vez, representa el esplendor final de la era de inocencia o al menos de la negación. Estos muchachos se asociaron a todo eso por su estilo, por su nombre, sensibilidad musical y color de piel…

Lo del color de piel es importante. Las películas playeras excluían todo protagonismo de negros, hispanos, asiáticos y otras etnias por entonces sospechosas. De hecho y en cierto sentido fue una reacción blanca a la onda negra que iniciaban, inventando el rocanrol, artistas como Chuck Berry, Muddy Waters, Etta Jones y otros, la cual estaba «infectando» a los adolescentes. Para esos efectos los Beach Boys partieron copiando descaradamente, sin reconocer nada ni pagar nada, el estilo y hasta el exacto contenido musical, nota a nota, de lo que estaban haciendo los músicos negros con las grabaciones publicadas por Chess Records. Con los Beach Boys la industria cultural popular —radios, TV, estudios de grabación, etc. — trató de poner un muro de contención a esa invasión de color que entraba ya a los circuitos juveniles blancos. A los Beach Boys se sumarían Presley y otros que también se «inspiraron» en Chuck Berry.

¿De qué trataban las películas de playa? Transcurrían, obviamente, en la playa, normalmente en las de California. Sus protagonistas eran chicos y chicas blancos en los veinte, *teenagers* en vacaciones o en un alegre e interminable fin de semana. En ese escenario de arena, mar, olas, trajes de baño, carreras al agua, guitarreos a la luz de una fogata, canciones, bailoteos y besos furtivos trascurría una trama donde se enredaban intrigas románticas que terminaban del modo más feliz y satisfactorio posible. El sexo estaba excluido. La violencia estaba excluida. El pesar, si lo había, era transitorio. El clima era siempre brillante, luminoso. Los cuerpos eran fornidos, bellos, atléticos, sanos y resplandecientes. Era, salvo por los fugaces contratiempos que toda historia ha de tener, un Mundo Feliz.

Y era, aparte de feliz, también uno a punto de saltar en pedazos. Esos jóvenes en traje de baño fueron la versión sesentera de los chicos de los cincuenta que habían amable y obedientemente colaborado con los gordos policías para darle caza al monstruo de la Laguna Negra de turno. Eran, en los sesenta, ahora al borde de la playa y no de la laguna, tan solo algo más audaces. Veíamos a las chicas no ya con faldas plisadas, sino en biquinis. Les veíamos algo de piel. El cuerpo estaba presente. Eran más libres, más centrados en ellos mismos, en su grupo tribal. Oían

su música y no la de sus padres. La música era esencial en las intrigas y peripecias de los protagonistas. De hecho uno o más cantantes populares solían ser siempre parte del elenco. Si no estaba Elvis Presley estaba Sandra Dee, si no estaba Sandra Dee estaba Frankie Avalon y así sucesivamente. Y era de rigor que el jovencito de la película, esto es, el jovencito más importante porque todos eran jovencitos, fuese un tipo esencialmente irreprochable por su moralidad, lealtad, valor, buena onda y, por cierto, por su atractivo.

Visto ahora a la distancia, sabiendo a posteriori qué había en stock en la segunda mitad de los sesenta, ese mundo playero adquiere un aire surrealista al borde de lo demencial. Esos jóvenes bronceados y de sonrisas de impecable dentadura iban a ser enviados a los campos de matanza de Vietnam, ese océano impoluto mostraría muy pronto los venenos de que estaba lleno, ese sol maravilloso nos iba a producir cáncer. Los años setenta, con su gran carga de derrotas, pesar, recesiones, Nixons, fracasos y desilusiones se asomaba ya por encima de sus hombros.

El cine playero no fue ni de cerca tan popular como el de cowboys o de guerra, pero no hay dudas de que tuvo efecto. Nos convenció en el fondo del alma que lo Bueno (y como-debe-ser) no es solo cosa de vaqueros justos y leales, de detectives rudos pero con un corazón de oro, sino también va asociado a la belleza, a la salud, al esplendor de la carne en buenas condiciones, a la vida al aire libre, a todo lo que también nos estaban diciendo los fabricantes de lociones para el sol, de trajes de baño y hoteleros de localidades en la orilla del mar, todo lo que desde mitad del siglo XX recorre la cultura occidental como una de sus vetas, una bastante estridente y que no solo sigue vigente sino que se ha desarrollado tumoralmente, la onda del fitness, del «verse bien», de la salud a toda costa. Cada vez que veo a un viejo de temblequeantes y flacas piernas y un short que le cuelga del enjuto culo mientras desfallece corriendo, sé que veo a un colega de sesenta y algo más años que estuvo de niño viendo esas películas y se convenció de que uno ha de ser como Elvis.

Y NOCHE…

Tarde o temprano llega la noche o, para decirlo brutalmente, el final. Adiós. Buenas noches los pastores. Hora de irse. Pero a veces las noches que representan el fin son más luminosas que el día metafórico al que reemplazan. La luminosa mañana de la infancia y aun de adolescencia es en realidad una de misterios, de zonas donde reina el encanto de lo que no se revela, sombras o tinieblas nacidas de esa espléndida luz y que permiten hacerse ilusiones. Cuando ya fuimos más grandes se encendió una lámpara de quirófano mostrando crudamente mucho de lo que no habíamos visto jamás. Y entonces, si bien a finales de los sesenta éramos todavía cabros, comenzamos a sospechar que nuestro mundo estaba desapareciendo. Cambiaba la industria cinematográfica de exhibición que nos había amamantado por años y cambiaba el territorio dentro del cual aquella había reinado. Por grados sucesivos el centro, antes respetable y civilizado, dejaba ya de serlo. Sentimos la crujidera del gradual derrumbe de sus pilares, el proceso que lo convertiría en un área de la ciudad como plenamente lo es hoy, lugar pululante de putas, travestis, delincuentes, drogadictos, locales para ver y tratar con minas y moteles en tal abundancia que han colonizado edificios enteros. Desde luego, en 1973 y por varios años el cine como emblema de buena parte de la vida nocturna dejó de existir bruscamente a manos del toque de queda. Eso fue tan decisivo como un balazo en la nuca. Así se puso término a la ciudad como entidad simbolizada y expresada por una luminosidad y esplendor nocturno basado en los lugares de diversión pública, en los cines, teatros, restoranes y salones de baile localizados en «el centro». La ciudad se convirtió en «aglomeración urbana». Enclaustrados en nuestro barrio o condominio, el resto se fue convirtiendo en territorio desconocido, inmenso, informe, ajeno y a menudo peligroso. El centro perdió su glamour y se limitó a ser el espacio donde se apilan por inercia y como reliquias los edificios e instalaciones que en horario de oficina funcionan como recintos de la administración del Estado. El brillo asociado al mundo del espectáculo fue sustituido por cierta sordidez peligrosa y arrabalera. Vimos cómo el downtown dejaba de ser corazón palpitante y cerebro vibrante para convertirse en zona decadente que era desertada por varios de sus residentes. Cerraron muchos despachos de abogados y establecimientos de comercio, los cines y teatros, las salas de baile y los bares decentes mientras en paralelo, cuando acabó el toque de queda, el área apareció repoblada por los ya mencionados prostíbulos, pandillas callejeras, tratantes de drogas y bares dudosos.

Pero hubo más. Aparte de esa trasformación del espacio que nos rodeaba, aparte del golpe militar y los años oscuros que presidió ese régimen, aparte de eso, otros potentes episodios que provenían del mundo entero marcaron nuestro alejamiento de la infancia tan esplendorosa y estable. Pongo como ejemplo esa África de la cual hoy podemos ver cada día, en la televisión o en los portales de noticias de internet, profusas noticias sobre matanzas, hambrunas, guerras

civiles, desastres, hecatombes de animales, etc., todo lo cual ya nos parece rutina y apenas nos impresiona. En ese entonces todavía era territorio desconocido o más bien solo conocido o imaginado a base del cine de ficción o de las novelas de Salgari o Julio Verne. Así era hasta que vimos Perro mundo *y tuvimos un atisbo de lo que sucedía en ese continente. Hasta antes de* Perro mundo *no sabíamos sino de* Las nieves del Kilimanjaro *protagonizada por Clark Gable… El mundo entero se nos hizo ancho, ajeno, peligroso, terrible…*

SUPERPRODUCCIONES, I PARTE

Pero no nos amarguemos antes de tiempo e imaginemos que vivimos aún en el umbral entre adolescencia y primera juventud, entre la vermouth y la noche, entre la luz y las sombras. Hagámoslo y examinemos otro aspecto de esa cinematografía de los años cincuenta y sesenta y que llenó muchas de nuestras tardes tanto en la infancia como en la adolescencia porque, como género, ese «aspecto» se prolongó por mucho tiempo. Me refiero a las superproducciones.

De vez en cuando, una vez al año o cada dos, Hollywood evacuaba una película de monstruoso calado. Hablamos de peliculones de tres horas de duración y plagadas de actores famosos, de costos elefantiásicos, en cinemascope como mínimo, miles de extras en acción y resplandecientes colores. Para estas películas a los productores no les bastaba con reclutar dos o tres nombres de primera línea, sino la idea era meter ojalá a toda la comunidad actoral y estelar aunque solo fuese para aparecer en papeles de un minuto. Dicho sea de paso, algunas de estas actuaciones y apariciones fugaces, cuando son especialmente breves, quizá solo para mostrar la cara por unos segundos, son llamadas «cameos». Ignoro el origen del nombre, pero sabemos que el concepto incluye situaciones que rayan con la farsa y la chacota, como lo es que el propio director aparezca unos instantes —como gustaba hacer a Hitchcock— o que un actor salga representándose a sí mismo. A dichos cameos las superproducciones agregaban actuaciones algo más largas con la idea de que incluso personajes secundarios fueran representados por un actor o actriz importante. De ese modo, en los carteles anunciando la película, lo que más destacaba era la fila de nombres famosos, a veces no menos de veinte. La película era a fin de cuentas un verdadero festival de galanes y linduras, de estrellas y estrellitas, de vampiresas envejecidas haciendo de mamás y actores de carácter haciendo del tío, de jovencitas y jovencitos de moda, el completo elenco del Hollywood de ese año. En cualquier momento de la trama, sin anunciarse, aparecía uno. Quizá era solo el tipo que estaba al otro extremo de la barra del *saloon* tomándose un whisky y que al reconocerlo, al verlo aparecer, decíamos «¡oh!» porque así éramos de huevones los espectadores de esas ingenuas y felices décadas.

Aclaremos: no todas las películas largas eran superproducciones en el sentido de estar repletas de actores ni todas las películas con muchos actores famosos eran superproducciones. Lo que daba la tónica y definía esta variante de hacer cine era que al delirio frenético por meter estrellas hasta para representar al tipo que servía el café se sumaba un pasmoso gigantismo de despliegue escénico y de costos. La trama de la película normalmente era mucho menos interesante que lo

normal, apenas algo más que el desfile de una hilera interminable de viñetas o situaciones para darle entrada al próximo actor famoso enganchado en el elenco.

Alguien me contaba en esos años, no recuerdo quién sería, que los actores dispuestos a salir en una superproducción de esa clase solo para hacer un cameo no eran contratados formalmente y de hecho a veces ni siquiera aparecían en los créditos; eso habría implicado un honorario, pero siendo tan corta la actuación el cheque ascendería a quizá solo la milésima parte de lo que estaban acostumbrados a recibir. Siendo eso cosa completamente vergonzosa, para obviar dicha dificultad todo se hacía «a lo amigo». La compensación del actor, aparte del hecho de haber sido considerado para formar parte del elenco, aparte de que no se le dejara fuera cuando todo el mundo estaba adentro, aparte de estar siendo implícitamente evaluado como miembro activo de la realeza hollywoodense, aparte de evitarse el bochorno de no estar en la lista de invitados, aparte de todo eso, recibía un «regalo»; digamos que el tipo o tipa salía del estudio donde acababa de filmar su parte de quince segundos y se encontraba aparcado, esperándolo, un Cadillac último modelo.

Filmes producidos de esa manera, pretextos para hacer desfilar a todo Hollywood y sobre todo atraer multitudes a las taquillas, difícilmente destacaban como obras de arte. Eran monstruos mal confeccionados, criaturas al estilo Frankenstein, hechas de elementos discordantes pegadas con nombres. Gran parte de la curiosidad e interés del espectador se limitaba a adivinar o imaginar cuándo y cómo iba a aparecer el próximo Gran Actor o Actriz. No sé si vale la pena recordar los títulos de algunos de esos bodrios. De todos ellos, uno en particular se me viene a la mente, *La vuelta al mundo en 80 días*[14], en el que la novedad para nosotros los sudacas consistió en que uno de esos actores era Cantinflas, sin duda invitado para aumentar la taquilla en los países sudamericanos. Fue algo patético. El humor de Cantinflas no tenía cabida en medio de ese elenco de actores anglosajones y en una trama ambientada en la Europa decimonónica. Yace hoy, dicha película, en el lugar debido donde también yacen todas las demás; el del olvido total, absoluto e irredento.

SUPERPRODUCCIONES, II PARTE

No todas las películas muy largas y costosas resultaban de un descarado propósito de hacer caja mostrando docenas de estrellas. Hubo algunas con pretensiones de representar del modo más fiel y detallado posible una época o episodio histórico. Para eso no bastaba el largometraje común y corriente de 90 minutos: se necesitaba más tiempo, más recursos, grandes escenografías, quizá locaciones exóticas y obviamente una buena carretonada de estrellas. El objetivo de reventar la

taquilla no estaba ausente, nunca está ausente, pero eso se pretendía por medio de una película que asombrara y deleitara por su riqueza visual. De esa laya —y con ese objetivo— fueron películas como *Ben Hur, Lawrence de Arabia, Los diez mandamientos o El día más largo del siglo,* esta última curiosamente filmada en blanco y negro y muy llena de actores conocidos y famosos hasta para representar a un humilde cabo alemán de cocina llevándole un tecito a sus camaradas de armas. Es posible que junto a todo eso y a las que hemos omitido debamos incluir las que se hicieron para cinerama en formato de 70 milímetros.

Entre esas superproducciones confeccionadas con un festival de actores se cuenta uno de los fracasos financieros más espectaculares de todos los tiempos, *Cleopatra*, verdadera leyenda del disparate y el exceso. El presupuesto original de esta película, comenzada a filmar en 1960, fue de dos millones de dólares y terminó costando cuarenta y cuatro millones de esos años, que fácilmente equivalen a diez veces esa cifra en la actualidad. Estrenada el 63, a la 20th Century Fox le tomó años recuperar la plata y en el intertanto, en medio del desastre de caja que casi puso patas para arriba al estudio, la broma liquidó por décadas el cine de «romanos», el cual solía requerir grandes gastos por la construcción de sets de época, vestuario especial, etc. Protagonizada por una galaxia de estrellas como Elizabeth Taylor y Richard Burton, a *Cleopatra* no hubo cosa que no le pasó ni plata que no se gastó durante su filmación. Es preciso ver ese film —hoy en día en YouTube o en algún polvoriento VHS— para constatar el desenfrenado gasto en vestuario, escenografías —nada de barato es levantar enteros edificios de la Antigüedad, aunque sean de cartón— despliegues de masas, etc., para lo que originalmente se había pensado como una película de bajo presupuesto. Se quiso entonar las finanzas del estudio y resultó exactamente al revés.[15]

En Chile, entre estas películas ambiciosas, enormes, caras, a todo color, pantalla ancha, con grandes actores y el elenco de feroces costos, una de las más recordadas es *Lawrence de Arabia*, la cual, además de ser un hit financiero, recibió excelente critica. Fue el primer gran papel de Peter O'Toole, fallecido en 2013. Se la estrenó en el Gran Palace, era que no, donde estuvo por meses, años. El ya mencionado Peter O'Toole, fulano con cierta inclinación a la histeria actoral, vino como anillo al dedo, pues el verdadero Lawrence era hombre inclinado a los excesos y al histrionismo. La película produjo sensación y no poco espanto porque entre sus escenas hay una donde un perverso oficial turco viola al pobre Lawrence. Aunque no hay gore que muestre la cosa, como ya se hace en el cine actual, que nada nos ahorra, el solo hecho de ver al pobre Peter echado de guata en una mesa, a la fuerza, mientras el turco se desabrocha el cinturón, produjo oleadas de asombro, horror y hasta nerviosas risas en el público. Un amigo me contó que cuando fue a verla en una función de matinée, siempre menos empaquetada y formal, al desarrollarse esa escena algún desalmado instalado en las última filas gritó «¡Dale un besito antes siquiera, turco de mierda!».

Cines «cochinos»

A finales de los años sesenta o principios de los setenta aparecieron en el centro de Santiago al menos dos rotativos cochinos. No nos referimos a cines que destacaran por el poco aseo de sus dependencias, sino por el tenor de las películas que exhibían. El más cochino de todos se llamaba Roxy y estaba ubicado en un subterráneo —tal como debía ser, en las profundidades del averno — de uno de los muchos pasajes comerciales del centro de Santiago. El King, situado casi en la esquina de Huérfanos con Estado, descubrió también esa lucrativa vocación después de haber pasado por un ilustre pero seguramente menos rentable período de buenos estrenos y producciones rusas, estas últimas muy estimadas entre los progresistas y los cinéfilos de mediados de los sesenta y hasta 1973.

Lo de «cochinos» es muy relativo. En comparación con la lubricidad de lo que hoy puede verse hasta en una teleserie nacional, el cine que exhibían en esas salas habría calificado como una producción del arzobispado. Amén de los títulos del tipo *Las noches de Juan Pérez,* la cartelera del cine mostraba, para tentar a los transeúntes, algunas fotos que en realidad nada mostraban, pero sugerían mucho. Naturalmente eran películas para mayores. De vez en cuando, un cabro del barrio, quien había logrado colarse por tener un bigote más espeso o ser amigo del boletero, trataba de consolarnos haciéndonos ver que la película cochina era una estafa. «A lo más —nos contaba— hay una escena donde se ve a una mina corriendo en la playa a poto pelado, pero a cien metros de la cámara». No le creíamos. Años después, en reposiciones celebradas como «cine arte», comprobamos que más o menos esa metáfora de la playa había sido cierta. La lascivia no iba mucho más allá del culo entrevisto a distancia.

Aun así, uno de esos cines, el Roxy, cobró fama muy sórdida y no por lo que exhibían en pantalla, sino por lo que presuntamente sucedía en la platea. Se decía que se llenaba de lo que hoy, dotados todos nosotros de más sensibilidad, cultura, comprensión, ilustración, etc., llamamos personas de «sexualidad alternativa». Se decía que en la oscuridad de la sala dichas personas alternativas se solazaban en actos indescriptibles que nadie se atrevía a detallar. Por lo mismo no recuerdo haber entrado jamás a ese cine ni aun cuando ya tenía los requisitos de edad. Esa fama, aunque hubiera podido ser falsa, infundía al sitio, desde los primeros peldaños de la escalera que conducía al recinto, un aire de cosa perversa y peligrosa. Entrar ahí habría sido el equivalente a que nos sorprendieran en una *boîte* bailando con un caballero. Piénsese que en esos años las distancias existentes entre la heterosexualidad y la homosexualidad eran abismales y

sobre esta última nadie sentía el más mínimo interés en mostrar tolerancia. No, al menos, en el universo de los hombres jóvenes. El Roxy era territorio prohibido.

Con el tiempo otras salas se fueron sumando al circuito del sexo ofrecido con un guiño cómplice, pero casi siempre muy mezquinado. Hoy se hablaría de «oferta engañosa». Eso fue parte del proceso de trasformación de Santiago durante los años del régimen militar —o dictadura si así prefiere decirlo—, el de nuestra entera sociedad como resultado de eso y del modo como se fue plantando la industria de exhibición en esas nuevas condiciones con el afán de sobrevivir. La decadencia empezaba ya a instalarse. Los públicos habían cambiado mucho. Se había cortado el hilo de continuidad de la por demás discreta vida nocturna. Tecnologías como la televisión en colores y las cintas de video disminuyeron el número de espectadores. Junto con eso, los tiempos se hicieron mínimamente más permisivos. A la señora de mediana edad corriendo a poto pelado a cien metros de distancia de la cámara —y de la cama— se empezaron a sumar escenas algo más sustanciosas, más explícitas, más cochinas. Entre estos nuevos oferentes llegarían a estar el Nilo y el Mayo, otro tándem sobreviviente de la ya moribunda y feliz época cuando habían sido inocentes rotativos. Estaban situados en el pasaje comercial de un edificio cercano a la plaza de Armas, al lado de la municipalidad. Según los conocedores, ese inmueble era un panal de casas de puta. El edificio, no la municipalidad. El Nilo y el Mayo anunciaban en marquesina «programas muy especiales solo para adultos». Quién sabe cuántos cines más se sumaron a dicha oferta palabrera de carne. Curiosamente todos ellos, además del tipo de películas en que se especializaban, compartían ciertos rasgos físicos. Estaban en pasajes o en el subsuelo, en rincones oscuros, en las periferias de todo lo luminoso y trasparente. Es el escenario que corresponde al producto. Tal vez un cine de esa clase, como un prostíbulo, requiere infundir desde la llegada un aire a mercancía algo sucia y oscura, un aroma a prohibición y marginalidad que estimule al cliente.

Dichas salas murieron ya o están agonizando desde cuando apareció y se vulgarizó internet, donde el sexo aparece a poto pelado y en primer plano. Ante tal descaro esas salas no pueden competir, salvo por el factor adicional que ofrece ver dicho material en compañía. Del Roxy y su fama de dar películas XXX no hemos sabido más. Me dicen que se murió.

Ayúdeme usted, compadre

En algún momento de finales de los sesenta o principios de los setenta a alguien se le ocurrió ofrecerle al público una función extra, la de trasnoche, celebrada a partir de las 11 o 12 pm. Santiago tenía movimiento nocturno suficiente, al menos eso se pensó, para dar lugar y hacer

rentable ese horario extremo. Circulaba bastante gente yendo o viniendo de fuentes de soda, de restoranes, de bares, de cines cuya función de noche acababa de terminar, de los flippers y de los cafés, amén de los que simplemente vivían en el centro o sus cercanías y gustaban, en las noches calurosas o tibias, salir a caminar y conversar. No creo que hayan sido más de dos o tres salas del centro las que se animaron a probar suerte con la función de «trasnoche». Al menos lo hizo una que de día era un rotativo normal, el Plaza. Para agregarle picante al caldo se ofrecía material para adultos. Habría sido un suicidio pasar una película de vaqueros a las 12 de la noche. Se seleccionaba material relativamente nuevo, relativamente audaz, relativamente de calidad, como *Barbarella*, por ejemplo, película que vi en una de esas funciones y en la cual la Jane Fonda aparece en su versión más sexy y exquisita. Sin embargo una vez, por razones que escapan a mi comprensión, la misma sala que había exhibido *Barbarella* ofreció al respetable público la película chilena *Ayúdeme usted, compadre…*

Ayúdeme usted, compadre… ¿Qué delirio, qué golpe de genio o de locura, qué compromiso oscuro, contrato pistola al pecho o fenomenal distracción, qué cosa pudo haber inspirado la idea de presentar en función de trasnoche ese peliculón perpetrado por Germán Becker, autor de varios clásicos universitarios? Para una función de «trasnoche» se espera y esperábamos esa *Barbarella* o siquiera a las señoras del cine atrevido de principios de los sesenta, esas cuarentonas que corrían a poto pelado a cien metros de distancia de la cámara. Se esperaba eso y no a unos caballistas de utilería, carilindos con chaqué de huaso, pantalones de huaso y espuelas conseguidas en una tienda de souvenirs para turistas; se esperaba a la Jane Fonda o a la Virna Lisi, minón italiano de esos años e inclinada siempre a mostrar generosamente su busto amplio y profundo y no a una «china» emperifollada bailando cueca con el patrón del fundo, tan sencillo el hombre; en breve, se esperaba un buen par de tetas y no a dos actores representando, uno al caballero español de reluciente armadura y el otro al cacique Michimalonco o quien fuese el nativo en una suerte de escena instalada en el Museo de Cera de la Historia acerca del encuentro de dos razas.

¿Por qué, entonces, entré a esa función? Debe haber sido por obra y gracia del espíritu surrealista que me posee de tanto en vez. O quizá no había otra cosa que hacer y bien sabemos que el ocio y el tedio son pésimos consejeros. O intuí que más de cuarenta años después iba a tener, con eso, material para escribir este capítulo. ¿O acaso supe instintivamente que valía la pena someterse a la experiencia, bordeando entre la comicidad total y la demencia absoluta, de esos falsos huasos y esa falsa epopeya racial?

Sin duda por esos años existían muy distintas visiones de Chile. Había la de los «combatientes» de turno, por entonces fidelistas y guevaristas, pero también la de los democratacristianos, reformistas de pelo en pecho, mientras seguía vigente la del Chile tradicional, objeto entonces de respeto y no de risa. Por eso era viable —hoy sería imposible—

una película como *Ayúdeme usted, compadre*. Y aun así era ya el canto del cisne. Esa chilenidad de chinas entaquilladas en glorioso technicolor sería reemplazada por la chilenidad a punta de garabatos y fornicación a destajo del Rumpy. Quién se lo iba a imaginar.

Cine chileno

El *Ayúdeme usted, compadre* tuvo además la gracia póstuma de sugerirme dedicar un capítulo al cine chileno. Y haré bien en hacerlo porque hoy, cuando y mientras escribo estas líneas, puede decirse con confianza y en voz alta que existe un «cine chileno». Es una cuestión de calidad y cantidad, pero sobre todo de vigencia y relevancia para los ojos y la mente del público. No solo se filman y exhiben al menos un par de películas chilenas nuevas al año que son hechas satisfaciendo niveles básicos de calidad técnica, sino además se instalan en el circuito comercial, son vistas por bastante gente, a veces por muchísima gente, son comentadas, llegan a ser parte de las conversaciones nacionales, afectan en un grado u otro la percepción de lo que somos y cambian o influyen nuestras conductas. Es un cine descarado, puntudo, bien hecho, a veces profundo, a menudo aburrido, en ocasiones relevante, en otras solo cómico o con pretensiones de serlo, pero en su esencia es un cine VISTO.

La eficacia técnica de hoy ni es casual ni debe darse por garantizada ni carece de importancia. No pocas películas del ayer —de hace cincuenta o más años— son y eran casi indigeribles por la sola razón de su pésima calidad técnica; fueron mal filmadas, mal montadas y peor ensambladas. Eso hoy día no sucede. Una buena parte, sino acaso todos los cineastas del presente, aprendieron el oficio —desde el punto de vista técnico— en los años ochenta, durante el régimen militar. Las agencias de publicidad se convirtieron en el refugio adonde fueron a dar y prestar servicios multitud de sujetos de sensibilidades izquierdosas que hasta antes del golpe profesaban las letras, las artes visuales, las comunicaciones, etc. Por necesidad debieron aprender el oficio publicitario y sus técnicas. No fue mala escuela porque los spots, aunque inanes, al menos obligan a un dominio completo de la cinematografía: iluminación, uso de cámaras, planos, secuencias. Lo mismo puede decirse del resto del personal, formado en esos años en escuelas o institutos especializados que antes no existían. Se creó, entonces, una masa crítica de destreza técnica. A eso se agrega hoy un ambiente cultural, social y político que ha permitido un cine mucho más avanzado en temas y enfoques que en el pasado.

Pero ¿cuál pasado? ¿Y con qué solidez puede hablar alguien de dicho pasado, hacer comparaciones con dicho pasado, si no lo vivió o solo lo hizo como un niño? Este NO es un libro de historia hecho desde el presente sobre la base de documentación a la que cualquiera puede

acceder, sino de experiencias personales conectadas con el cine desde los cincuenta a los ochenta aproximadamente, las que viví en esos años, no ahora en una cinemateca; es el recuento de una generación que hoy, con más de sesenta años a cuestas, se da el lujo de mirar ese pasado y evaluarlo con desdén o con nostalgia, pero en cualquier caso sin otra base que la pura subjetividad. Y esa subjetividad es un hecho objetivo que señala una cosa muy contundente: de ese cine chileno de nuestra niñez y adolescencia no supimos NADA y no nos tocó absolutamente en nada. Fue el de esos años un cine escaso en producciones, de poca duración en las salas, en buena parte para mayores de 18 años y relacionado con temas que no nos interesaban. En los años cincuenta y sesenta nosotros éramos adictos a los vaqueros, a los monstruos y a los platillos voladores, no a dramas de adultos, comedias de adultos y mucho menos a documentales acerca de «la realidad».

Por lo mismo no tuvimos idea de dicha cinematografía chilena y como fruto de eso, ahora, de adultos, muchos creen que esa «nada» era real y por lo tanto tienen la impresión de que el cine chileno acaba de inventarse. Nunca nos enteramos de que en 1955 José Bohr realizó *El gran circo Chamorro* con la distribución y apoyo de la Columbia Pictures, como tampoco que se fundó el Instituto Fílmico de la Universidad Católica al amparo de la Academia de Cine y Fotografía de la misma universidad y cuyo director, el sacerdote jesuita Rafael Sánchez, se transformaría en el maestro de futuras generaciones y en un reconocido teórico del montaje gracias a su libro *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*, usado hasta hoy en diversas escuelas de cine latinoamericanas.

Tampoco supimos nada de la fundación de Diprocine, agrupación de directores y productores de cine. Y menos nos enteramos de que en 1957 hubo una coproducción chileno-mexicana, *Cabo de Hornos*, dirigida por Tito Davison, chileno que se hizo un nombre como director en México. O que se estrenó el primer largometraje de Naum Kramarenco, *Tres miradas a la calle*, pero además se fundaría el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, encabezado por Sergio Bravo, quien ese mismo año estrena su documental *Mimbre*, con música de Violeta Parra.

Y hay más: al año siguiente, un italiano, Bruno Gebel, filmó y estrenó la película *La caleta olvidada*, en estilo neorrealista, la cual marcó un hito en el cine chileno porque además fue seleccionada para el Festival de Cannes para la Competencia Oficial, la única película nacional que ha logrado competir por la preciada Palma de Oro. Y hubo documentales como *Las callampas*, de Rafael Sánchez, registrando el nacimiento de la población La Victoria, un referente y un clásico del cine documental chileno. Y *Andacollo* de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic, donde se filmó en colores la festividad de la Virgen de Andacollo con un lenguaje cinematográfico claro y moderno. Al año siguiente aparecieron más documentales y el 60 se estrenó *Un viaje a Santiago* en la que se narran los problemas que enfrenta un grupo de habitantes del pequeño pueblo imaginario de Tunco que llega a Santiago para pedir a su

representante en el parlamento la construcción de un camino que permita mejorar sus vidas. Y así sucesivamente. Y de todo eso no teníamos ni la más mínima idea.

Así es; de todo eso que acabo de narrarles solo nos hemos enterado hoy, ahora. Me refiero a mí, a quien escribe estas líneas. Posiblemente he compartido esa ignorancia con casi toda mi cohorte demográfica. Muchos de mis colegas de generación ni siquiera han visto la luz tardíamente, como yo lo he hecho. ¿Quién de todos ellos se acuerda de esas películas y de esos señores que acabo de mencionar, quién sabe que existían, salvo los profesionales? ¿Cuál de esos documentales hizo mella en el espíritu de la generación que se estaba formando en las aulas de clase, en los patios de recreo, en las calles del barrio? Ninguno. ¿Cuál de esas películas se recuerda? Ninguna. La generación de chilenos que hoy tienen alrededor de sesenta años no tuvo, de niño, ningún acercamiento a través del cine a lo que era su país. No tuvo otro acercamiento a su país sino que solo al país que ya no era, al del libro de historia de Frías Valenzuela. No supimos de nuestra realidad ni siquiera en la forma al mismo tiempo diluida y concentrada, cercana y lejana, que ofrece la representación escénica o fílmica de las cosas. Vivimos literal y únicamente en medio de la atmósfera onírica del cine norteamericano. Vivimos en medio de una fantasía que no era nuestra ni de nadie porque tampoco tenía tanto contacto con la realidad de Estados Unidos, donde ese material se producía en serie, industrialmente. ¿Acaso nuestros padres nos iban a llevar a ver un documental sobre las poblaciones callampas cuando de ellos solo oíamos instrucciones para evitar a esos pobladores, a los callamperos, a los pelusas, a los patipelados?

De todo esto se desprende una conclusión válida no solo para lo que sucedió con el cine chileno, sino para todo lo que haya sucedido o suceda en cualquier otra esfera. Y es la siguiente: la historia que no se apoya, no se conserva, no se recuerda, no se asimila y no se vive aunque sea a retazos, la que no vaya pasando con pérdidas pero también con agregados de una generación a la siguiente, una historia así de trunca y apartada de la vida es como si no hubiera existido aunque haya sobre ella bibliotecas enteras y la traten profesionalmente una docena de especialistas de academia. Y en Chile no solo no conservamos, sino que demolemos. Demolemos edificios y demolemos instituciones, las organizaciones que permiten conservar y trasmitir. De este modo la vida del país se reinventa a cada paso como si partiera todas las veces del vacío. No hay una continuidad, que es la sustancia misma de la historia vivida, no hay una «tradición» que permita no partir de cero y no reinventar la rueda sino al contrario, enriquecer desde el primer momento lo que hacemos y evitar desde el comienzo los errores.

En resumen: el cine chileno no existió para la generación infantil y adolescente de los años cincuenta y sesenta. Por esa razón la visión y concepción que esos niños, ahora sesentones, tienen del país, es en el mejor de los casos producto de lecturas, de un acercamiento textual, uno a la distancia, el que se recoge en la literatura especializada o en los folletos políticos. Y de ahí

que nuestra chilenidad tenga mucho de artificioso, forzado, de quita y pon. Para ser franco, nuestra generación en su gran mayoría despreció la realidad nacional por la distancia entre lo que veíamos en el cine como propio del «mundo» y la poquedad de lo que alcanzábamos a ver desde nuestros mezquinos miradores de niñez. Ha sido, la nuestra, una generación avergonzada de Chile, de su pobreza, atraso, provincianismo. Por eso ha sido también una generación obsesionada con la buena opinión de los visitantes.

Ustedes me dirán: esa es una visión que, a lo más, se ajusta a la clase media de esos años, a los niños de clase media de los cincuenta y sesenta y setenta; los pobres, pueden agregar, sí conocían muy bien Chile porque debían sufrirlo. Exactamente. Ellos lo sufrían y nosotros lo despreciábamos. Y de esta repulsa a lo que era Chile se alimenta siquiera parte del afán trasformador y hasta revolucionario que se apropió de esa cabrería ya a finales de los años sesenta: no fue por amor a los desposeídos, sino por hacer de Chile un país «como la gente». Nos reventaba el «atraso». No queríamos que nuestros campos ofrecieran un espectáculo como el de los ranchos mejicanos repletos de indios y labradores retrasados tal como aparecían en las películas de cowboys; tampoco queríamos que en nuestras ciudades hubiera una periferia de «poblaciones callampa». Una imagen y concepto de eficacia amamantada en el cine yanqui al que luego, a finales de los sesenta, se sumaron los presuntos progresos del socialismo de la URSS que animaron esas ambiciones de reforma, pero en ningún caso un rapto de amor o solidaridad por los desposeídos. Al revés de las revoluciones y agitaciones mejicanas, profundamente embebidas en sus propias raíces, el afán reformista nuestro rechazaba esa raíz; era, precisamente, lo que se deseaba trasformar, destruir, eliminar. Extirparla. Queríamos convertirnos en primermundistas a la fuerza, rápido, dejar de ser lo antes posible como esos grasosos bandidos mejicanos de los westerns.

¡Qué diferencia con el modo como se han criado, cinematográficamente hablando, los muchachos de hoy día! Para estos el chico de población no es una criatura espantable a la que se mira de lejos y si es posible no se la mira nunca; es un «poblador», categoría con cierta prestancia, cierta implicación de combatiente por la justicia, persona conocida y protagonista de muchas películas de la picaresca nacional. La televisión, pero también el cine, los ha puesto en el escenario. No es ya el callampero, el pelusa, la figura distante al borde de un terreno baldío, el animal extraño viéndonos pasar; es figura cercana y comparte la misma cultura popular juvenil con los de arriba, la misma música, los mismos bluyines, la capucha, el envalentonamiento, a menudo el alcoholismo. Esta cercanía, aun aquella «en mala», era, para nosotros cuando niños, inconcebible. Sabíamos más de Audie Murphy haciendo de vaquero con un pañuelo al cuello que del hijo del panadero.

PELÍCULAS PROHIBIDAS

Un gobierno militar significa represión y censura. Es inevitable. Nacido no de la voluntad popular sino de la fuerza física, tiene desde su origen un problema de legitimidad que trata de compensar con alguna doctrina oficial o cierta postura valórica. Eso entraña intolerancia. Sea lo que sea que se erija como justificación doctrinaria, debe aparecer como cosa absoluta; cualquier relativismo, duda o crítica daría entrada a fuerzas destructivas y a un deterioro del régimen entero. Es la razón de la pequeñez mental y persecución permanente de la disidencia que ejercían a destajo los regímenes comunistas y fascistas.

El gobierno militar chileno no podía ser diferente. Su pretensión ideológica fue la del anticomunismo. De esa postura se descolgó una larga hilera de consecuencias; si se rechazaba el comunismo y se lo combatía, era preciso entonces rechazar y combatir los movimientos sindicales permeados de izquierdismo. Y combatir a las personas asociadas al comunismo. Y a las asociadas al sindicalismo. Y a los intelectuales con simpatía o militancias izquierdistas. Y combatir las formas artísticas asociadas a dicha sensibilidad y combatir las costumbres y actitudes derivadas de la historia de esos movimientos políticos y combatir los valores ajenos o contrarios a la sociedad tradicional, uno de los soportes del régimen, como este era soporte de aquella. En fin, combatir todo lo que directa o indirectamente fuese o pudiera interpretarse como ajeno o enemigo del orden social imperante. Y desde luego y en medio de esos combates era preciso hacerse cargo de qué se iba a exhibir en las pantallas.

No se trata de que el gobierno, por solemne decreto supremo, prohibiera películas, una tras otra. No era necesario. Se contaba con un órgano de antigua data formado por damas y caballeros escogidos por el régimen. Era el Consejo de Censura Cinematográfica. Su membresía era gente muy conservadora, tradicionalista y definitivamente partidaria de Pinochet, ciudadanos en quienes se podía confiar. Se confiaba, además, en la autocensura. ¿Qué distribuidor iba a provocarse a sí mismo una situación económicamente ruinosa y el desagrado del régimen importando películas que pudieran ser paradas por el CCC?

Como resultado de esos mecanismos se dejaron de ver un cierto número de películas, pero de eso rara vez —al menos los que nos quedamos en Chile en vez de irnos a Europa a combatir contra la dictadura— nos dimos cuenta. No puede echarse de menos lo que no existe ni se sabe que alguna vez existió. Tampoco la poda fue tan extrema como para que indirectamente nos percatáramos de ella por una disminución brutal de la oferta. Lo cierto es que esta abundaba y de todas las layas y géneros. En esto como en todo, la idea que se ha construido de la cotidianidad del régimen militar pinta un cuadro sin matices, en blanco y negro. Si alguien imagina a los cines

chilenos de entonces exhibiendo solo películas españolas de la Era de Franco o documentales de propaganda está completamente equivocado.

Tampoco todas las películas que no fueron capaces de llegar o las censuradas por el Consejo eran joyas del séptimo arte torpedeadas por un régimen cavernario. Esa es la imagen simplista que gusta erigirse en estos casos con el propósito de hundir más en el descrédito al odiado régimen militar. Todo sirve: el descrédito político, el descrédito legal, el descrédito humanitario, el descrédito cultural. Hay que mostrar a estos regímenes como asesinos, cavernarios, retardatarios, sanguinarios, estúpidos y además con mal gusto cinematográfico.

Si acaso las razones del CCC para impedir la exhibición de una película fueron muchas veces completamente estrechas, mezquinas, a veces francamente imbéciles, buena parte de esas producciones tampoco valían gran cosa. Eran a menudo películas clase B cuyo pecado, para la censura, era el exceso de sexo o de sangre. Lo del sexo fue siempre lo más reprochable. El sexo es problemático aun hoy, aunque en esta materia, como es púbico —perdón, público— y notorio, han habido grandes «avances». Otras, como *Che Guevara*, fueron detenidas por evidentes razones políticas, pero tampoco se avizora en eso una gran pérdida cultural; la hagiografía revolucionaria, folletería de celuloide donde energúmenos de pistolón al cinto son glorificados hasta el hartazgo, nunca ha sido un gran aporte, salvo para elevar el hervor hormonal de quinceañeros de mediana inteligencia o sexagenarios que no fueron capaces de superar la parafernalia izquierdista de su pubertad.

Resulta curioso ver la lista de películas censuradas que enumera un libro escrito por ciertos alarmados intelectuales progresistas de hoy. En él alinean como testigos de cargo de este infausto crimen cultural un cúmulo de películas baratas, intrascendentes o incluso al borde de la inanidad, como *The Punk, Alias Gardelito, La amenaza final II, El batallón chiflado, La clase obrera va al paraíso, Las cosas por su nombre, Los demonios, La vida de Brian* y *Pantaleón y las visitadoras*. Hubo casi siempre pésimas razones para detenerlas en aduana, un exceso de celo por proteger lo que se imaginaba entonces como el honor militar, pero no podría decirse que generaciones de chilenos fueron mentalmente lisiados debido a esas carencias.

En cuanto a películas más serias, sí hubo algunas pérdidas. En 1974 se prohibió la exhibición de *El día del Chacal*. La razón: se describe en esa excelente película el intento de un asesino profesional por liquidar a De Gaulle. A alguien le pareció que, recién instalado el gobierno de Pinochet, resultaba poco presentable un tema de esa clase. Podía inspirar a alguien. Podía dar la idea de lo vulnerable que es el poder. Podía lesionar o quebrantar el aura de invencibilidad e intangibilidad que debe ostentar toda forma de gobierno autoritario. Tampoco vimos *El último tango en París* debido a que en una parte Brando lubrica el trasero de la dama con mantequilla y luego, mientras musita oraciones o invocaciones, procede a cometer ese pecado que los expertos

llaman sodomía y que los rotos mencionan como «dársela por culo». No sé si eso afectó decisivamente el alma nacional…

El Oscar

Ya que acabamos de hablar de películas que no pudimos ver porque las prohibió o dificultó el gobierno militar, hablemos de la otra cara de la moneda, de las que «debimos ver» porque fueron galardonadas no con una prohibición sino con un premio hollywoodense. De ese modo obtuvieron un grado de respetabilidad que habría allanado puertas aun si hubiera habido en ellas algo como para enarcar las cejas de los octogenarios miembros del Consejo de Censura.

Aquí es donde entra a tallar el Oscar. Este, el premio más popular y famoso, lo entrega Hollywood todos los años. No se trata de un premio, sino más bien de una carretonada de ellos. Como lo sabe todo espectador de la ceremonia, se premia hasta al tipo que prepara el mejor hot dog en el casino de los estudios.

Dejando de lado esos premios menores, los «al mejor sonido», «mejores efectos especiales», «mejor vestuario», incluso los premios al «mejor actor» y concentrándonos en el bife que está al medio de la parrilla, el premio a la «mejor película», afirmamos con serena firmeza y viril energía que en esta premiación se manifiesta del modo más acabado la mentalidad de Hollywood y EE.UU., tanto la que impera todo el tiempo como la puntualmente de moda en la época cuando la película candidata se ha producido, exhibido y finalmente dicha ceremonia se celebra. El espíritu, el alma del cine norteamericano y de la entera sociedad americana muestra su semblante del modo más transparente con ocasión de la entrega del Oscar.

¿Cuál es esa «mentalidad de siempre»? ¿Es una cuestión de amor —por las artes, el oficio cinematográfico, etc.— o un tema de dinero? Ninguna de las dos: es un tema de *amor por el dinero*, perenne eje y centro de gravedad de Hollywood. El cine, no lo olvidemos, es una industria. Hollywood es la capital de la industria del cine como Detroit era la capital de la industria automotriz. Prevalece en ella, por tanto, el afecto más auténtico y duradero de todos, el que inspira la plata. Verdad es que al dinero se lo ama en todas partes, pero nadie lo ama tanto como los productores, actores, técnicos y ejecutivos de Hollywood. Está en la sangre misma de esa ciudad, se respira en su atmósfera, se manifiesta en sus costumbres, plasma su cultura, describe su historia y es parte de sus genes. Por eso lo único que diferencia una película con pretensiones de ganar el Oscar de cualquier otra no es un afán artístico ajeno al dinero, porque todas están hechas para ganar dinero, sino un par de condiciones adicionales que a veces aparecen juntas y a veces corren por carriles separados. La más frecuente de dichas condiciones

es que haya sido tan costosa en su producción que se requiera a toda costa consagrarla con un Oscar para aumentar las posibilidades de obtener una taquilla en proporción al gasto. Muchas superproducciones, como las que ya examinamos varios capítulos atrás, han tenido esa aspiración y esa necesidad. Y para esos efectos los ejecutivos de Hollywood desencadenan toda suerte de fenomenales presiones. La segunda condición y casi igualmente frecuente, algunas veces presentándose por sí sola pero más a menudo en compañía de la ambición de resarcirse de los gastos, es que la película articule en celuloide un grandilocuente gesto de apoyo y promoción al tema o los temas que se han incorporado o se están incorporando al discurso y sentimentalidad políticamente correctos.

Hollywood, muy de vez en cuando —en verdad casi nunca— crea esos temas; mucho más a menudo —de hecho casi siempre— sencillamente los «recoge» y consagra oficialmente para consumo de las buenas conciencias. Pero, no lo olviden, se busca primero que nada que sean muchas las conciencias deseando consumir la mercancía y pagando el ticket de entrada. Hay lapsos en que el idealismo abunda en Hollywood, pero el afán por ganar dinero abunda mucho más y todo el tiempo. Más aun, es de las películas nominadas y preferentemente de las ganadoras del Oscar de las que se espera con mayor ansiedad y quizá también seguridad en un Blockbuster (Q.E.P.D.), un monstruo fílmico que reviente la taquilla, forre de plata a los productores y otorgue enorme utilidad a los estudios.

Para asegurarse de que se ganará el premio y se ganará plata a baldadas el estudio suele armar y ofrecer el paquete completo, a saber, el tema políticamente correcto, la mayor cantidad posible de estrellas y la puesta en escena más espectacular posible. El resultado, como puede preverse de tal menjunje oportunista apestando a billete y a clichés, casi siempre es un vacunazo de la gran puta. ¡Ah, pero por lo mismo suele ser un enorme éxito comercial! Un peliculón que ofrezca estrellas, despliegues visuales espectaculares y un tema o discurso que haga sentir al espectador que se está mamando el *non plus ultra* de la profundidad filosófica y humanística no puede sino ser exitoso.

Sépase que hay una profundidad psicológica en la perpetración mañosa de estas películas ganadoras del Oscar. Como buenos comerciantes, los ejecutivos de Hollywood saben para dónde sopla o comienza a soplar el viento. Los tiburones de la industria calculan cada paso que dan. Son caraduras que se afeitan cada mañana con cemento. Si acaso sienten en sus corazones la misma emoción que está embargando al ciudadano promedio, es de dudarse, pero sí saben bien que por allá va la cosa y ahí está la plata.

Para ir al grano: el producto con pretensiones al Oscar es una argamasa pretenciosa, ejemplo químicamente puro y en gran escala de eso que los alemanes llaman kitsch, palabra asociada al verbo kitschen: barrer la calle, palear la basura. La palabra se usa hoy de modo mucho más general para denotar toda obra que pretenda ser de valor y de tono elevado sin serlo, mera

imitación vulgar de lo valioso, mercancía producida en serie para gusto del vulgo pero, a diferencia de cualquier otro producto vendido al vulgo, con la pretensión de no serlo. Lo kitsch es un travesti, una impostura.

La gracia de esta clase de imposturas, del kitsch, lo que lo hace popular y muy vendible, es que le ofrece al ciudadano la satisfacción de sentirse capaz de apreciar lo que él cree las más elevadas producciones del espíritu humano a precio de liquidación, al instante, sin esfuerzo ni disciplina ninguna. El kitsch es un chicle que no necesita paladares refinados para degustarlo; usted lo mastica, le extrae la anilina, saborea su gusto dulzón y se dice a sí mismo que está deleitándose con caviar del Mar Negro. Quien se ha pasado el año completo viendo solo películas de acción del tipo *Rápidos y furiosos* no deja de complacerle la idea de tener la oportunidad de ver y aplaudir un dramón donde se espeten los más elevados sentimientos o pucheros «artísticos», pero de tal modo que los pueda entender sin dificultades. Ver una película candidata al Oscar es como pasarse la noche viendo la Teletón; con esta última y una vez al año el egoísta común y corriente tiene la chance de sentirse generoso viendo con lágrimas en los ojos a Don Francisco ayudando a caminar a un niñito baldado. O es como asistir a un concierto para oír uno de esos violinistas al estilo de André Rieu, fulanos que tocan melopeas baratas y sentimentaloides pero con esmoquin, vestimenta que se asocia a la música clásica, y haciendo más aspavientos que Paganini de modo que el pobre auditor, satisfecho de sí mismo, sienta que está poco menos que en la Ópera de Viena oyendo *El arte de la fuga* de Bach.

El kitsch cinematográfico apela, entonces, a emociones vulgares envueltas en papel de regalo. Por eso es, en todos los sentidos, un producto exitoso. ¿Quién resiste sentirse «culto» o «progresista» y al día en términos de la sentimentalidad imperante con solo mandarse dos horas de una película ganadora del Oscar?

Vean ustedes la lista de ganadoras desde el año que se les ocurra, si quieren toda ella desde la década de los veinte del siglo pasado o solo las de última década o las de los cuarenta; en todos los casos, salvo contadas excepciones, las ganadoras son las que explayaron con el máximo de sentimentalismo posible el discurso y emoción políticamente correctas del momento, lo cual no excluye, como sucedió con algunas, la auténtica crítica, pero sumando y restando siempre supieron ponerse del lado ganador. Eso en sí no es nada de malo; podría decirse que el cine hecho de ese modo cumple la función social de ayudar a empujar la instalación de actitudes más acordes con los tiempos. Tampoco significa que las películas fueran aburridas. Solo significa que suelen apestar a convencionalismo con un gramo o dos de renovación «conforme a la ley».

FULGOR Y MUERTE

Durante los años que van desde la segunda mitad del gobierno de Eduardo Frei Montalva hasta el final del de Allende, período que se extiende entre 1967 y 1973, ese mundo que hemos descrito hasta aquí, esa galaxia de cines lujosos y de incontables rotativos, esas noches iluminadas por las marquesinas donde se anunciaban tantas películas, esa abundancia extraordinaria de estrenos y opciones, todo aquello y más alcanzó su cumbre de esplendor como a veces se dice —quizá con excesiva licencia poética— que ocurre con lo que está a punto de morir. Nunca hubo más variedad, atrevimiento en las producciones, cine más agudo, traseros más a la vista, tantos indios buenos y soldados malos, pistoleros reventados y policías corruptos y violentos, horrores más horrendos y películas tan maravillosas o siquiera novedosas como en esos años. ¿Qué no vimos que no nos abriera nuevos horizontes? *La pandilla salvaje* de 1969, de Peckinpah, convirtió la más brutal y visual violencia en casi una secuencia de ballet filmada en cámara lenta; la vi con mi madre ese mismo 1969 en el cine Normandie —no pretendía aún ser una sala de cine arte que es ahora— y los primeros cinco a diez minutos nos dejaron tanto o más atónitos como quedó el público de hace pocos años con la primera secuencia de *Rescatando al soldado Ryan*. Y vimos *Catch 22*, un ejercicio de cinismo acerca de las guerras norteamericanas en Asia. Y por cierto, nos mamamos la serie de películas italianas que ya hemos mencionado en otro capítulo, todas ellas pintando con los más sórdidos y jocosos colores —aunque siempre en blanco y negro— la sociedad italiana que se modernizaba a tranco rápido y generando una rica variedad de monstruos.

El *Satyricon* de Fellini representa el *non plus ultra* de dichos años, de casi el emblema mismo de la época. Esta se presentaba ante nosotros como plena, libre, al borde de un salto hacia quién sabe qué alturas de conciencia y de ella formaba parte el movimiento hippie, la canción de protesta, la revolución de las flores, los Beatles, la liberación sexual, las guerras de liberación —las llamaban así porque liberaban un pueblo de algún dictador de opereta para ponerlo bajo la férula mil veces peor de un régimen de trágica ópera seria—, la proclamada igualdad entre los sexos, etc. La puesta en escena de *Satyricon* llevó a su pináculo el gusto de Fellini por lo grotesco, los personajes esperpénticos, los simbolismos, la desfachatez, el palpitar del sexo, la angustia y la desesperación que pulula y medra aún bajo la risa y la complacencia. ¡Ah, Fellini! ¿Quién soy yo para decir ni media palabra sobre su arte cinematográfico? Fui y soy solo un boquiabierto espectador seducido por sus imágenes, su descaro y su enorme genialidad.

Eran, aquellos, unos años muy geniales, pero los años geniales siempre tienen la mala costumbre de anunciar, sin decirlo, que viene la tormenta y la oscuridad. ¿Por qué? Porque las mismas o similares fuerzas que están detrás de la «liberación cultural» terminan a poco andar por presionar también las estructuras de poder y entonces se acaba la chacota y se produce la reacción de los incumbentes y los poderes fácticos. Una cosa es ser patrón de fundo y aguantar que el chiquillo de uno se vista de otro modo y se ponga poeta, otra es permitirle que gestione el

fundo a su gusto y debilite la rentabilidad y la propiedad. En Chile, recientemente, hemos visto un proceso similar al de fines de los sesenta: se partió a mediados de los noventa con «los temas valóricos» y cuestiones relativas al divorcio y la sexualidad alternativa y encaramos, hoy, desde 2011 en adelante, un masivo y revolucionario empujón de parte de las cohortes demográficas más jóvenes, deseosos de cambiar enteramente el modelo. En los sesenta fue la misma cosa: se partió con un hálito de libertad sexual, estética, conductual y todo lo demás y se terminó casi en todas partes, desde luego en Chile, con un empujón reformista o revolucionario que culminó en el golpe militar de 1973.

Hay en esos períodos, los que anuncian al mismo tiempo el fin de un sistema y el fin del período que lo anuncia, una sensación de vivacidad y entusiasmo y de pasmo ante tanto fulgor como el que se experimenta en el momento final del crepúsculo, cuando irradia una luminosidad que llega a su paroxismo un instante antes de venirse la noche. Así se vivió el cine y la vida en esos años postreros de la década de los sesenta. Fue el último baile de la fiesta cuando el amanecer empieza ya a vislumbrarse detrás de los visillos…

Ecran

Entre tantas cosas que murieron a fines de la década de los sesenta se cuenta *Ecran*. «Ecran» es palabra francesa que significa pantalla y es el nombre que se escogió para la más famosa revista de cine que haya existido en Chile. La primera edición fue publicada por la editorial Zig-Zag el 7 de abril de 1930 y ese mismo día, inaugurándose, la revista anunció que su vocación y misión era la propia de una publicación «cinematográfica y teatral». El 29 de julio de 1969 apareció la última edición. Entre ambas fechas, la del optimista nacimiento y la del melancólico final, pasó por sus páginas un buen pedazo de la historia del cine y un pedazo no menos grande de la historia de cómo lo experimentábamos en Chile. Su ciclo histórico coincide bastante con el que estamos describiendo en este libro, que va desde la gloria del cine como entretención primordial y la fase final que se confunde con el cierre de salas, la llegada masiva del VHS y luego, más tarde, internet. *Ecran* fue un espejo de Hollywood y de Santiago y de hecho comenzó con un director instalado en Hollywood y el otro en Santiago.

Hoy, acercándonos al medio siglo no de su inauguración sino de su fallecimiento editorial, releer los viejos números que se conservan en colecciones privadas y a veces se transan en los mercados y mercadillos de internet es, hasta cierto punto, equivalente a recorrer la historia cultural del Chile de la clase media urbana, en especial de su género femenino. Si acaso *Ecran*, cuando viva, fue una revista de cine, hoy, cuando muerta, es un catálogo, qué digo, una vasta

enciclopedia de las curiosidades a menudo infantiles que el público de esos años tenía acerca de la vida y milagros de actrices y actores, un panorama de las siutiquerías surtidas de quienes en ciertos medios sociales intentaban imitar el vestuario o las poses de las divas, una historia de la semántica nacional, de sus edulcorados y eufemísticos lenguajes para no escandalizar ni a la familia ni a la Iglesia de modo que historias de pasiones que se habían ventilado en cama en el relato de *Ecran* pudieran aparecer como historias románticas de príncipes y princesas.

¿Quiénes leían *Ecran*? Por lo que recuerdo, por lo que vi de soslayo acumulándose en altas pilas de revistas en las mesitas de centro de las peluquerías de señoras o acaso juntando polvo y años en las antesalas de los médicos y los dentistas, por lo que veía que hojeaban las mujeres que me rodeaban en mi círculo familiar —menos mi madre, siempre despectiva de esa clase de material—, a *Ecran* la leían todas las señoras alfabetas de clase media para arriba, todas las nanas alfabetas —las «chinas»— de dichas señoras, todas las hijas de estas últimas, todas las colegialas del país, todas las putas, las patines, las peinadoras y las modistas y todas las quiosqueras que las vendían. La leían también las profesoras, las enfermeras, las auxiliares, las chateras, las damas de la Vega, las que atendían en el Mercado, las dependientas de tienda, las oficinistas, las telefonistas. Quizá también la hojeaban —al menos eso— las monjas. Y más tarde, llenos de curiosidad, tomaban la ya leída revista *Ecran* los caballeros, los esposos, los hermanos, los patrones de fundo, los gerentes, los conductores de tranvías, todo el mundo masculino, salvo los analfabetos. La tomaba yo.

¿Y qué leían? Veamos algunos extractos sacados del número 445, precio $1, con foto en portada de Isa Miranda, actriz italiana que hizo papeles de femme fatale en varios almibarados celuloides hollywoodenses.

De la actriz Ann Sheridan el lírico redactor de la revista, dice: «¿Y qué hablar del óvalo del rostro? Si es tan fino, si es tan armonioso como una rosa joven, como un amanecer en que la luna se ha quedado en suspenso…».

En la página social nos advierten que «alternan en nuestro inquieto mundo social las diversas actividades mundanas…». Y luego nos informan que lo más granado del mundo santiaguino se congregó en el cine Central para el estreno de la película francesa *Adriana Lecouvreur*. Y luego, nos hace saber, «el escenario de nuestra crónica cambia para dar detalles de la recepción que ofreciera a sus amigas Adriana Vergara Palacios, joven debutante de la temporada social 1939…».

Lionel Barrymore nos hacía confidencias del oficio de actor y se acompañaba el texto con una foto donde el actor aparece fumando elegantemente —qué menos— con boquilla. Diversos anuncios de belleza se ocupaban también de los hombres y del cuidado que han de tener al afeitarse para no pasar a llevar los granos del cuello. United Artists anunciaba el estreno de *Capitán Furia* con los roles estelares de Brian Aherne y Victor McLaglen. Se prometía «la

aventura como objetivo y el peligro como deporte». Un beso de la amada «sería la única recompensa». Tras cartón Claudette Colbert afirmaba que hubo un tiempo en que no tenía dinero para aceptar una invitación. ¿A qué? No lo dijo.

Y así sucesivamente…

¿Y nosotros los cabros?

Nosotros los cabros no leíamos «revistas de mujeres». Si nos sorprendían siquiera hojeando una, en el acto sacábamos fama de «mujercitas». Y por lo demás no nos interesaban los actores, sino los personajes. Gracias a eso no nos enteramos de que varios de los rudos varones que admirábamos, esos que desenfundaban Colts en las de vaqueros, eran más bien dados, en la vida real, a danzar con caballeros en discretas veladas celebradas a puertas cerradas.

Treinta años luego del debut de Adriana Vergara y miles de películas después, *Ecran* sacó un número especial, el 2000, con un recuento de lo que había sido su historia y la del cine hasta entonces. Fue el canto del cisne, casi un responso recitado por el propio fallecido porque ese mismo año, a los pocos números de dicho especial, *Ecran* desaparecería. Gran parte de ese número especial se dedicó al tema del sexo, de cómo se había liberado un poco, de las películas que lo habían hecho, de actrices y actores filmados en térmicas posturas en el lecho. La bella que el número destacaba fue la francesa Catherine Deneuve. Y ahí acabó todo. *Au revoir* para *Ecran*.

PERSONAJES INOLVIDABLES

Me doy cuenta de que estoy escribiendo y recordando todo esto con el talante y estado de ánimo de quien redacta una nota necrológica. Es entendible porque ese período resplandeciente se hizo humo hace rato. De los rotativos pocos adultos se acuerdan y los jóvenes y niños no conocen ni siquiera la palabra. Los actores y personajes que llenaron las pantallas y colmaron nuestra niñez se murieron todos. Vi el otro día *La ventana indiscreta* y luego de hacerlo comprobé en un sitio web que no queda ni un actor para contar el cuento: se murieron los dos protagonistas, la bella Grace Kelly y el simpático James Stewart, se murió el director de la película, Hitchcock, se murió la señora que hacía de la masajista, se murió el perro al que subían y bajaban en una canasta, se murió Raymond Burr, el malo de la película, se murió el detective amigo del fotógrafo, se murieron los camarógrafos, los extras y posiblemente también el negro (¡perdón, afronorteamericano!) que pasaba la escoba en el estudio. No queda títere con cabeza. Y los amigos de infancia con quienes íbamos al cine también fallecieron o están patulecos, pensionados, separados, enviudados o ni siquiera sabemos qué fue de ellos. Murió la madre que nos llevaba al cine el domingo en la tarde, murieron las tías, la abuelita con que fuimos a ver

Ben-Hur, el proyectista o cojo que la pasó. Tampoco se venden como otrora, en las librerías, los revólveres de fulminante y rifles de corcho con que reactuábamos las películas de cowboys. Yo los compraba en una librería que estaba casi en la esquina de calle Puente con Bandera y posiblemente murió el dueño y la librería también, hoy de seguro convertida en una importadora de baratijas chinas. Por todo eso casi no voy al cine. Se convirtió, esa salida, en algo demasiado parecido a un cortejo de pompas fúnebres.

Pero algo hay que aún no ha muerto y es el recuerdo y todavía más, el sello que algunos de los personajes de ese mundo desvanecido imprimieron en nosotros. Quizás podría creerse que, de tanto ver cine, esa generación —o generaciones— que eran niños en los cincuenta y sesenta fueron víctimas de tan desorbitada abundancia que no tuvieron espacio para distinguir a un personaje de otro y entonces todos ellos, vaqueros o soldados, se les confundieron en una sola mazamorra indistinguible. Pero no. Inevitablemente cada uno de nosotros escogió, en medio de esa barahúnda de personajes, las encarnaciones que prefirió del bueno y el malo, del tipo admirado y querido y del detestado y despreciado. Y con esas encarnaciones los influjos generales que esa inmensidad de películas perpetraba sobre nosotros adquirieron rostro y aún más fuerza.

En asuntos como este, que son cuestión de gustos, es imposible generalizar. No puedo, ¡cómo podría hacerlo!, arrogarme la representación de todos los niños y luego adolescentes de mi época. Seguro hubo héroes que nos gustaban a todos —James Bond en la segunda mitad de los sesenta fue un ídolo universal y absoluto— pero otros produjeron rechazo en diversos grados, algunos mera indiferencia y una gran parte ya se nos olvidaron.

Mi lista personal de personajes queridos y de personajes detestados no tiene, por tanto, ningún valor heurístico, paradigmático, hipotético o siquiera de mera ilustración, tal vez solo anecdótico. Es totalmente subjetiva, más aun, quizá hasta extravagante y distinta a la habitual, pues soy pájaro raro. Es la lista que veremos enseguida y espero que usted la comparta no para darme razón, que en esto no hay razones, sino para sentir que no estoy solo en este mundo.

De los personajes cinematográficos detestados por vuestro servidor prima con particular virulencia y vehemencia el insoportable Cyrano de Bergerac. Puede parecer curioso, porque el tal Cyrano, poeta del siglo XVII del cual escribió una obra de teatro en verso el poeta y dramaturgo francés Edmond Rostand, estrenada en el teatro de la Porte-Saint-Martin el 27 de diciembre de 1897, fue pintado en dicha obra como personaje muy querible, el poeta narigón lleno de romanticismo, valiente y audaz. Sin embargo, y ya en la primera película en que lo vi, una versión de los años cincuenta con José Ferrer haciendo de Cyrano, me pareció lo mismo que me sigue pareciendo ahora, a saber, un matón acomplejado y atropellador, tipo repleto de inquina por el tamaño de su nariz, bueno para buscar pleitos sabiendo que es un maestro de la esgrima y será él quien mate o hiera al adversario, auténtico patán, un imbécil iracundo, mezquino y

despreciable de pies a cabeza. De mi fastidio por personajes que aprovechan la posesión de un recurso invencible para abusar del prójimo no me he curado hasta el día de hoy. De ahí deriva mi nula simpatía por la clase de personajes que pululan en la famosa saga *El padrino*. La atracción que suscita en el público esa serie de películas me ha sido siempre completamente ajena.

Dicho sea de paso, suele decirse y posiblemente con razón que al público le fascinan los personajes perversos, los «malos de la película». Y se dice, creo, que eso ocurre porque a través de ellos el público medio, asfixiado por innumerables represiones y prohibiciones durante su vida cotidiana, se libera *por proxy*, esto es, a través del personaje que ve en pantalla haciendo lo que él no se atrevería a hacer. A través del personaje transgrede, cómodamente sentado en la butaca, la moral y las buenas costumbres. Confieso entenderlo, pero solo parcialmente; comprendo el placer que puede dar una escena erótica y el hambre o la sed de ver a unos personajes sentados en una mesa muy bien servida, ese *proxy* lo entiendo, pero ¿cómo puede dar placer ver a Cyrano de Bergerac traspasando con su estoque a un fulano al que ha provocado abusivamente para eso? ¿O a un mafioso matando a sangre fría por unos dólares más?

Dado que hoy los malos son mucho peores que los de esas viejas películas —o al menos se los muestra protagonizando escenas de un gore inconcebible en esos buenos años— y dado que las prohibiciones y represiones han sido muy aliviadas por una cultura permisiva y anónima, la cual lo hace casi todo posible, no creo que sea tanto una «liberación» lo que ahora se busca a través de los malos, sino más bien exacerbar instintos ya desatados, el de la destrucción, en primer lugar, y lo que lo acompaña siempre, la saña y la crueldad.

Los superhéroes tampoco me invitan a la simpatía. No me simpatizaba Tarzán, a quien no había manera de voltearlo, como tampoco Superman o Batman, siempre invencibles. ¿Cómo puede uno identificarse con tipos provistos de tales poderes, que pueden hacer lo que se les dé la gana sin correr ningún riesgo? ¿Qué relación se puede tener con un fulano que sale volando por la ventana del baño para salvar la galaxia? Por contraria razón es mucho más fácil empatizar con la clase de héroes que protagoniza Clint Eastwood, el detective viejón, el jubilado, el vaquero al que se le pasó ya su mejor hora, héroes algo enfermos, gastados, cansados, amargados, vencidos, con caspa y hemorroides y aun así sacando fuerzas de flaqueza para su último acto. ¡Esos sí que son héroes!

Pero volvamos a los cincuenta y sesenta, antes del Eastwood viejón y aun antes de que se hiciera famoso haciendo de pistolero en un spaghetti western. De los personajes de esos años hay uno que se me ha quedado poderosamente inscrito en la memoria y en el corazón, Jean Valjean. Como saben, es el protagonista del libro *Los miserables* de Victor Hugo. Es una historia inmensa en su alcance, repleta de emociones, épica, popular, tremenda, el material perfecto para merecer las efusiones de la cinematografía. Las que recibió de parte del gran actor francés Jean Gabin en una película francesa de los cincuenta fue la versión que me hizo efecto. Me resultó inolvidable.

Se grabó a fuego en mi alma. La bondad del personaje me emocionó hasta lo indecible. Lo hizo al punto que hasta el día de hoy es eso lo que me emociona en una historia, la bondad y no la maldad, la compasión y no la soberbia ni el éxito despiadado a lo Geko, el financista sin escrúpulos. ¿Seré huevón?

Lo que agregaré ahora no podrán creerlo dada mi conocida condición de ateo: el Cristo de las películas yanquis de esos años también logró emocionarme. Recuerdo en especial una escena en la que Ernest Borgnine hace de soldado romano. Es uno de los que conduce a Cristo al Gólgota. Cristo, cargando la pesada cruz, cae y alguien de la concurrencia, compadecido, le ofrece agua. El soldado romano lo aleja y se apresta a levantar a Cristo a punta de latigazos, pero cuando lo va a hacer sus miradas se cruzan y en ese instante el soldado Borgnine es traspasado a fondo por la bondad e inocencia de la víctima y se le revela en un instante que el dolor humano es de todos y su alma de endurecido legionario se llena de compasión. He visto a Borgnine en muchísimas películas y haciendo toda clase de roles, pero son esos segundos, esa mirada, la que se me ha quedado grabada.

¡Ah, y están los valientes! ¿A quién no emociona el valor? Me refiero al valor tranquilo que sabe a lo que va, no a la temeridad enloquecida y delirante. El valor del que hace lo que debe contra toda probabilidad de éxito y acepta que le costará la vida. Hablo entonces del valor de quien es capaz de elevarse por encima de su propia carnalidad, de su mortalidad. En el acto de valor, quien lo comete «vale» precisamente porque se asume superior a la mera carne, a la apetencia, al instinto ciego que desea vivir a toda costa. Se hace valioso al renunciar a todo eso, que nada o poco vale. En el sacrificio, quien lo acepta dice «mi palabra y mi espíritu están por encima del instinto y el deseo».

Ahí es donde entra a tallar Espartaco. Sé que en otra sección de este libro manifesté mi poco apego por los pililos harapientos que andan tratando de echarlo todo abajo, lo cual sucede porque, para serles franco, no soy y nunca he sido adicto a las revoluciones, las revueltas y los tumultos, los desbordes de las masas, los «empoderados» en las calles, las rotas escupiendo gente, las «movilizaciones» y todo eso. Lo digo sin miedo y sin orgullo, sin nada que no sea candidez para manifestar mi apego a todo lo que represente orden, racionalidad, regularidad y prolijidad por injusto —en apariencia— que dicho orden sea; digo «en apariencia» porque al fin y al cabo, os guste o no, todo orden obedece a una razón y no a un capricho y todo despelote motivado por la «justicia» empieza y termina como un vendaval de venganza y rencor de masas, que es lo peor y más bajo que pueda haber. Debe ser, este poco popular disgusto mío con las masas y mi enorme amor por el orden, efecto de mi remota sangre alemana por parte de padre y no tan remota sangre francesa por parte de madre.

Espartaco, el líder de la revuelta de esclavos durante el siglo final de la república romana, al menos el Espartaco que protagoniza Kirk Douglas en la película de 1960, es otra cosa; no es un

mero quejicoso, no es un simple «empoderado», no es un tipo henchido de odio tratando de rayarle el auto a los ricos, no es el cobarde miembro de una funa hostilizando a alguien protegido por la masa o el anonimato de las redes sociales, no es un gritón ni un vándalo repleto de instintos destructivos; es un tipo noble y valiente sabiendo que la lucha no tiene buen pronóstico y tarde o temprano terminarán siendo masacrados por las legiones, pero es leal a sus seguidores y rechaza la posibilidad de huir con sus amigos, cargado de riquezas, porque siente vagamente que ha encarnado un principio, la libertad, esa libertad por la cual, decía el Quijote, «se puede y se debe aventurar la vida».

AUSENCIAS

Noto ahora, mientras corrijo, que en mi lista de inolvidables hay un montón de vacíos. Sin duda todo el libro está repleto de ausencias injustificables, de olvidos surtidos, omisiones, faltas garrafales. No se podía esperar otra cosa de mí. En este caso categorías enteras de personajes no las he mencionado ni para bien ni para mal. ¿Dónde están los jefazos militares de los que vi tantos representados por Charlton Heston o por Kirk Douglas, George Scott, Robert Mitchum o Henry Fonda? ¿Dónde están los científicos que salvaron el mundo en tantas invasiones de platillos voladores o supieron domar a los dinosaurios, Godzilla, tarántulas, etc.? ¿Y dónde los líderes religiosos como Moisés, san Juan Bautista o el Papa?

Los jefazos militares en su versión cinematográfica no están ni siquiera en mi lista de los personajes antipáticos, como Cyrano de Bergerac, porque me parecieron siempre fulanos tan detestables, tan engolados y arrogantes, tan buenos para desenvainar el sable para que otros salieran a pelear, tan soberbios y estrechos de mente, tan colijuntos y castigadores que no merecen estar ni aun en esa lista de los camotes y solo cabe hacerlos desaparecer en el olvido. ¿Y los santurrones enarbolando tablas de la ley? ¿Moisés y Cía. Ltda.? Abajo con esos fanáticos proclamándose representantes vitalicios de la divinidad. Nunca pude tolerarlos. No me gustan los vendedores de pomadas y menos los que ordenan a su gente ir a matar a los descreídos. El Antiguo Testamento está repleto de esos energúmenos.

¿Y los científicos? Ni yo ni nadie de mi generación que recuerde sintió jamás atracción por esos tipos. ¿Cómo podríamos haberla sentido? El hombre o mujer de ciencia de las películas de ciencia ficción, como también los de la literatura de ciencia ficción, carecen completamente de interés humano. Son personajes borrosos, caricaturescos, que están todo el tiempo inclinados sobre un microscopio y, si son viejos, usan corbata de huma. No hay nada en ellos que los identifique con el espectador. Hoy en día el cine los pinta como fulanos excéntricos

ensimismados en un monitor de computadora, especie de *idiot savants* alimentados con una dieta de pizzas, siempre grasosos y nunca a más de medio metro de distancia de sus payasadas electrónicas, pero los de antes eran aún peores. Un científico solo despertaba interés si era el malo de la película.

¿Y los revolucionarios? ¿Los Zapata? ¿Los Pancho Villa? ¿Los Guevara? Es cuestión de gustos; hay gente que admira a esos personajes por su idealismo presunto, su lucha contra fuerzas superiores, su muerte a manos de los fachos, etc. Hay otra gente, entre la cual me incluyo, que los detesta porque los ve más bien como una manga de odiadores sanguinarios envolviendo su rencor en palabrería santurrona.

¿Y los superhéroes? Ya he dicho que se me atraviesan en el gaznate. Batman y su chico maravilla me suenan a un pedófilo con su pareja. Además abusa de su riqueza y su pila de artefactos ad hoc. Superman, por su parte, es un imbécil. En vez de usar sus poderes para arreglar de una buena vez al mundo no hace sino refacciones y parches y por eso una y otra vez reaparecen los mismos canallas. El Llanero Solitario y su indio servil y sirviente son para la risa. Nadie en su sano juicio fundiría balas de plata; carecen de peso específico para tener eficacia balística y además son valiosas. Más mortífero hubiera resultado un rifle de corcho. Maciste, Sansón, Hércules y otros héroes de las películas «romanas» me huelen a físicoculturistas fletos con el cuerpo cubierto de aceite de oliva y echando abajo templos y otras instalaciones de utilidad. Sherlock Holmes, supuesto superhéroe del intelecto, me huele a rentista victoriano aburrido haciendo deducciones infantiles con arrogancia como si el mundo pudiera desentrañarse de ese modo.

No tengo paciencia y no tengo espacio ni tiempo para ellos. Desde niño sufrí una desconfianza visceral por los tipos botados a macanudos por poseer y usar abusivamente tal o cual virtud o ventaja no merecida sino recibida o heredada. Hijo como soy de clase media, solo valoro el esfuerzo y el mérito derivado de sacarse la cresta.

En fin, ausentes están también en este libro no solo los Moisés sino también las películas religiosas como tal o que tengan un tufillo religioso. Curioso es que en una ciudad como Hollywood, donde gran número de actores, actrices, productores y capos de la industria son judíos, por años de años se obstinaran en hacer edificantes películas cristianas asociadas a la pasión de Nuestro Señor, la pobre virgen María, el gladiador buena onda convirtiéndose al cristianismo, los romanos malos bajando el pulgar en el anfiteatro y todo lo demás. ¿Es que no hay también musulmanes, judíos, budistas, sintoístas y animistas en este mundo? Los hay, pero los cristianos son más y garantizan, entonces, mucha más recaudación.

Pero había y hay algo más en esas producciones religiosas que nunca pude asimilar: cierto acartonado y deslavado sabor a chicle, ausencia de personas de verdad en las que se mezcle lo bueno y lo malo, excesiva piedad *diet* hediendo a retiro y huida de la vida, a estrechez de mente,

a mezquindad disfrazada de generosidad. Les seré franco: prefiero Barrabás a la virgen María. ¿Cuál es la gracia de ser virgen, en primer lugar? Es pura negatividad en el sentido filosófico del término. Si vamos a eso, prefiero a María Magdalena.

Y pido perdón por anticipado por haber dejado fuera con la más plena conciencia y alevosía el fárrago de películas progres y revolucionarias que se hicieron desde finales de los sesenta, las hagiografías de santones de la revolución. No comulgo ni con esas ideas ni con esas personalidades. Es gente muy aburrida y de mente demasiado estrecha. Y huelen a poca ducha.

«Cine en su casa»

Gran parte de lo que hemos escrito en este libro, uno tan torpemente disfrazado de digresión cinematográfica siendo en realidad un cuaderno de memorias, género favorito de los ancianos, se basa en recuerdos cuyo despertar desde las más profundas bodegas del olvido fue estimulado por muchas funciones de «Cine en su casa». Así se llamaba un viejo espacio televisivo en el que se pasaban a primeras horas de la tarde, después de almuerzo, películas antiguas. Algunas eran clásicas y la mayoría de clase B, de rotativo. Ese espacio ya no existe, pero hay un sustituto muy accesible y es el que nos ofrecen YouTube y los muchos sitios web, gratis o pagados, que ponen a nuestra disposición toneladas de viejas películas. Puede uno, en esos sitios virtuales, literalmente repasar toda la experiencia cinematográfica que tuvimos en la niñez, experiencia que en esos años incluyó la mala experiencia de no poder ver las que queríamos ver porque eran para mayores. Eso en sí mismo fue una gran y marcadora experiencia. Lo que he dicho del mito de la Bardot, inalcanzable para los nenes, se puede aplicar a muchas otras películas.

Claro que no es lo mismo. Ya no tenemos doce años. No estamos sentados en una butaca de rotativo sino en una silla frente al computador. Además estamos solos. Nadie se interesó en acompañarnos para ver esos rancios celuloides. Lo hicimos sin la compañía de los amigos del barrio o del colegio, hoy desaparecidos. De vez en cuando nos enteramos por obra y gracia de un rumor o por palabra de alguien que nos lo dijo a la pasada que fulano y zutano fallecieron o están muy enfermos o viven fuera del país. Esos héroes de la infancia, esas personalidades repletas de rasgos marcados y pintorescos, esos compañeros de butaca se convirtieron en adultos borrosos y gastados. En su mayor parte son tipos bastante fracasados si consideramos lo que querían ser, lo que soñaban que iban a ser. En este lote desde luego me incluyo. Si llegamos a verlos frente a frente apenas podemos reconocerlos y ellos tampoco a nosotros. La vejez es un proceso de demolición que empieza a los cincuenta años —con suerte— y no termina sino con la muerte. Éramos jóvenes y bellos, de pelo reluciente y ojos repletos de entusiasmo y henos aquí, de pelo

blanco o al menos gris, con grandes bolsas colgando bajo los ojos, el rostro colmado de arrugas, la mirada mortecina, opaca, algo amarga o siquiera resignada, la espalda encorvada, el culo enflaquecido, la nariz aumentada, los labios convertidos en dos duras y mezquinas líneas y la piel de las manos repleta de manchas mientras del interior de las orejas ofrecemos el espectáculo de matas de pelos grises y sebosos saliendo a borbotones. No querríamos tener a gente así como compañeros de cine.

Peor aún, en ese hipotético encuentro entre dos ex alumnos no hay nada digno de oírse o de contarse. De niños, cuando por un momento dejábamos de agitarnos pasando de un juego a otro, cuando nos sentábamos en círculo —como seguramente hacían los hombres de las cavernas al final de un difícil día de cacería— a hablar de nuestros sueños y esperanzas y nos decíamos lo que haríamos de grandes, dando para eso rienda suelta a la imaginación y aceptando las fantasías del otro para que este aceptara las nuestras, en esos momentos, digo, resultaba indudable que seríamos astronautas, grandes capitanes, ingenieros, médicos, artistas o escritores de fama mundial, pero cuando cincuenta años después nos encontramos resulta que ese fulano calvo, con halitosis y las hombreras del paletó llenas de caspa nos dice que no llegó a ser poeta como pensaba, pero sí padre de tres hijos flojos que se lo pasan echados frente al televisor y su tienda de abarrotes está a medio morir saltando debido a la competencia de un supermercado que se instaló en la cuadra, qué se le va a hacer, estoy muy bien, gracias. Y nosotros, para no ser menos, le decimos que tampoco nos convertimos en el escritor de fama mundial que pretendíamos, aún no, pero nos las hemos arreglado para publicar una docena de cositas y a algunas, dos o tres, no les ha ido tan mal con el público lector aunque la crítica no nos cotiza y somos unos parias en la república de las letras; además el corazón anda ahí nomás, a saltos y peos, tenemos ciática, nos duelen las rodillas y entre estas quejas y confesiones dolorosas se va el efímero encuentro que termina siempre en una mentira, «tenemos que vernos para conversar más».

Así entonces para escribir este libro repasamos esas películas y fue una experiencia situada a años luz del remoto planeta en el que las vimos por vez primera, uno tan luminoso, ese en el que vivíamos medio siglo atrás, lleno de rotativos, con plateas repletas de niños como nosotros, gritando o riéndose con nosotros. Ahora vivimos en otro cuerpo celeste. Es bastante más opaco y frío. Es el de la tercera edad. Estamos solos como un dedo en el culo mirando una pequeña pantalla electrónica donde reviven los impecables vaqueros y las bestias de goma. Han hecho lo suyo y reestrenaron para mí sus aventuras, aunque sin una grandiosa o terrible música, sino apenas con el sonido metálico y mezquino que ofrece el pequeño parlante del computador. Fue un ejercicio melancólico donde a veces mi risa sonó tan a hueco como la del personaje de esa ópera atroz, *Pagliacci*.

The End

Está claro que hemos llegado al final de este libro. Se acabó esta modesta película. Pese a lo que acabo de decir acerca de esas solitarias tardes frente al computador, la verdad es que la he filmado con una dosis de placer bastante aceptable, riéndome de lo que recordaba y riéndome de mí mismo por recordar tal cantidad de memeces. Me he dado ese tardío y egoísta gustito que es la rememoración, pero también la alegría de creer que podía divertirlos a ustedes, lectores, con pequeñas historias. Espero haberlo logrado. También existía la ambición, un poco más seria y quizá desorbitada, de examinar aunque solo fuese como digresión y no como desarrollo académico la manera como se formó el ánimo de una generación de chilenos por su exposición masiva y pertinaz al cine de confección norteamericana. Algún efecto debe haber tenido, insisto, que nos mamáramos año tras año un material tan poderoso por su imagen y fuerza dramática y consumida además en calidad de receptores cautivos, aprisionados dentro de un cine, en la oscuridad, programados para recibir lo que fuese que nos pusieran en pantalla.

Véase el caso del romanticismo. Cuando hablamos de las películas de vaqueros aventuramos que con ellas nos hicimos la idea de que lo romántico era el sentimiento de soledad, desamparo y heroísmo derivado de una privación voluntaria. Privación del plato gordo, de la niña que se ha quedado en el umbral de su cabaña mientras el vaquero, nosotros, nos alejábamos hacia el crepúsculo. Parecerá increíble la existencia de tan extraña noción de romance en circunstancias que hoy en día hasta niños de trece años se las arreglan para preñar a su «perra». No importa: al menos yo —¡y quién sabe cuántos millones más!— asumimos a concho ese mórbido sentimiento. Lo de la soledad, el irse hacia la noche oscura, el amor perdido para siempre, en fin, lo del sacrificio nos hacía tintinear una campanita. Por lo demás, calzaba muy bien con la situación real, ya que nuestro amor infantil e ingenuo por la niña más linda del barrio —amor que todos tuvimos y sufrimos— nunca fue cuestión de poseer sino solo de mirar. «Se mira pero no se toca», se dice hoy de lo inalcanzable. Y bien vistas las cosas en verdad no perdíamos nada, porque nunca habíamos tenido algo y con dicho romanticismo al menos llegábamos a tener esa ausencia y carencia convertidas en agridulce emoción.

Ese cine de rotativo repleto de castos vaqueros, policías quebrados pero honestos y soldados leyendo eternamente las cartas de su novia, en fin, esos personajes tan decentes nos metieron por los ojos lo que el cura, el profesor o nuestros padres nos metían también por las orejas, a saber, la entera y completa filosofía moral de la austeridad, del renunciamiento, de tener poco o nada, bicicleta jamás, pelota de fútbol quizá en la Pascua pero nunca antes, arreglarnos con lo que había, pelota de trapo mientras tanto, rascarnos con nuestras uñas, reprimir nuestros impulsos, en

fin, hacernos peritos en el arte del SACRIFICIO. Era el mundo del «no hagas eso» y del «no tendrás eso» porque era un país pobre y además cristiano y las satisfacciones de la carne eran pecado mortal.

El tema del sacrificio nos persiguió pegajosamente en toda laya de películas. En las de guerra nos aleccionaba el jovencito que aceptaba una misión suicida para salvar a sus camaradas. En otras del mismo género alguien sacrificaba su vida para salvar la del jovencito porque eso le había pedido la novia del jovencito —«devuélvemelo vivo»— y es lo que hace el jovencito que se sacrifica, aunque también ama a la niña que se va con el otro jovencito. ¡Qué lealtad, qué líos y qué jovencitos! Fantaseábamos con ese tipo de cosas y en dichas fantasías nuestro sacrificio no pasaba colado en el más desagradable anonimato porque era siempre contemplado por la chica de nuestros sueños, la mirada femenina ubicada en un balcón virtual, justo encima de la escena donde nos inmolábamos.

Supongo que en dicho agridulce placer del sacrificio es de rigor la comparecencia de una hembra que nos mire mientras lo hacemos. Parece que hay un viejo y estúpido pero quizá necesario impulso del macho de toda especie por mostrarse fuerte, valiente, osado; esto es, un sujeto con valiosa dotación genética que hace racialmente conveniente pegarse una revolcada con él si acaso sobrevive a su hazaña. El tema del sacrificio heroico ante «la dama» como sublimación y sustitución del coito o hacer gala de la hombría del que lo pretende recorre toda la literatura de la caballería andante, como bien lo muestra, paródicamente, el Quijote. Y también otra literatura.

Nos convencimos además, sin necesidad de discursos o prédicas, que la ley y el orden son, han sido y siempre serían absolutamente respetables e impolutos. En eso estamos en las antípodas de las hordas de mocosos criados —mal criados— hoy en día con la idea de que todo lo que huela a orden, Estado, policía, disciplina, etc., es malo, perverso, facho, reaccionario, enemigo de la humanidad y merece ser destruido. Para nosotros, en cambio, esas entidades se presentaban como la seria, imponente e indiscutible fachada del riguroso e impecable edificio del Estado. Y ese edificio era bueno. Cuando todo iba mal, cuando los indios salvajes estaban a punto de vencer a los bravos colonizadores defendiéndose en sus carretas, cuando el monstruo ya casi pisoteaba a la niña, cuando los marcianos estaban por aplastarnos como a cucarachas, en todas esas ocasiones y aun en otras peores podíamos contar con que llegaría a salvarnos la ley, el sheriff, el Ejército, los funcionarios de la ciencia al servicio del Estado, al menos el policía de la esquina. No solo defendían el Bien, sino que eran el Bien. Eran lo correcto. Inspiraban confianza. Solo más allá de sus fronteras, en zonas oscuras y sofocantes, solía reinar el Mal. Más allá del alcance de la ley se extendía un territorio desordenado, sucio y despreciable donde imperaban las fuerzas del caos; era el de las selvas incivilizadas, los callejones sin salida y los pantanos de los que surgían los delincuentes y los monstruos, los nativos patipelados enemigos de la civilización,

los rebeldes de barba y bigote, los orientales disparando sus mosquetes en emboscadas miserables y cobardes. Casi todos los sesentones somos amantes del orden porque creemos a full en esas cosas y detestamos el anarquismo, el despelote, el let it be, los infantilismos de toda laya, la onda arrabalera y el hueveo sin límites.

Digámoslo más simple: en nuestra niñez el *establishment* estaba OK por dondequiera que se le mirase y en cambio fuera de él todo era sospechoso o, en el mejor de los casos, levemente para la risa o de un exotismo primitivo, bueno solo para el turismo. ¿Qué era Francia sino un lugar donde tipos de mostachos con aire de galanes pasados de peso llevaban hogazas de pan en el sobaco? ¿Quiénes eran los alemanes sino los uniformados soldados del Tercer Reich? Toda persona o cosa ajena a la americanidad era sospechosa, despreciable, maligna o sencillamente cómica, ridícula.

«Americanidad», digo. Intento con esa palabra representar y expresar esa sensación global de que el mundo debía ser y no podía sino ser como el visto en pantalla, el Made in USA. Todo lo demás era imperfecto, incompleto en su camino hacia ese ideal, turbado en su ser, amputado y deformado. Por lo mismo, ¡cuánto nos dolía Chile! Pero no era por su estadística de pobres o su PGB, no era por los desposeídos, no era por la justicia social, sino porque estábamos tan lejos de esa americanidad, de lo progresivo, de lo moderno, de ser como Estados Unidos. No había otra meta de vida posible que la de la clase media norteamericana. No había objeto de deseo superior que un resplandeciente automóvil norteamericano. La belleza y el desplante eran monopolio gringo. Las chicas querían ser como Diane Baker, Audrey Hepburn, Sandra Dee o Judy Garland mientras nosotros queríamos ser como Alan Ladd, Montgomery Clift, Marlon Brando, Humphrey Bogart o John Wayne.

Naturalmente estoy exagerando. Por muy fuerte que haya sido la adhesión que los niños de los cincuenta y sesenta teníamos por los héroes del cine y por mucho que los valores de la sociedad norteamericana se hicieran para nosotros casi una segunda naturaleza, aun así no fuimos meros clones de esos personajes de la pantalla ni seguimos viendo el mundo, ya en la veintena, como lo hacíamos a los doce años de edad. Se acumularon, sobre esa capa, otras épocas, otros valores. Muchas cosas que dábamos por sentadas siendo niños las invertimos completamente siendo jóvenes y luego otra vez siendo adultos y ahora otra vez, ya siendo viejos. Pero aun así esos fondos, esos cimientos olvidados y aplastados bajo capas y capas depositadas posteriormente como otros tantos sedimentos, esos principios de los que apenas tenemos idea o recordamos, están ahí todavía. De mil ocultos modos nos han influido y siguen influyendo. Y no se piense que automáticamente estamos calificando eso como algo que no debiera ser, un desarrollo enfermizo de las cosas, la supervivencia patológica de un mundo desaparecido y retorcido. Hay, creo, un mérito en tener una idea simple pero intensa de la diferencia entre el Bien y el Mal; hay una ingenua pero eficaz virtud en suponer que el Orden es preferible al Caos aunque dicho Orden

sea imperfecto y a veces brutal; al menos creo que esas actitudes y posturas son mejores que el cinismo desembozado, el utilitarismo salvaje, el afán y el amor por lo turbio y todo lo que sea enemigo de la razón ordenadora. Es preferible todo eso como lo es aún la más elemental melodía al furor del rock satánico.

Así pues, nos impregnamos con la idea de que el sacrificio y no el actual «pasarlo bien» era el meollo de la vida. No sé si éramos conscientes, posiblemente no, pero al menos sospechábamos que la vida era y no podía ser sino una infinidad de peripecias brotando de ese principio fundamental que se resume en la expresión «valle de lágrimas» y que no nos esperaba nada sino esfuerzos, sacrificios, dolores, dificultades, sumisión a las leyes y la disciplina, sanciones si fracasábamos, el juicio final y quizá irnos al infierno. Y como complemento de todo eso, el Bien no era equivalente al placer personal sino a hacer lo justo, lo debido, lo que nos solicitaba el Señor o cualquier autoridad aquí en la Tierra, partiendo por los padres y el inspector del colegio.

Más aún, nos demos cuenta de eso o no, incluso si más tarde en la vida «perdimos el camino» y llevamos una vida alternativa, rebelde, protestataria o como quiera calificársela, muy dentro seguimos creyendo, visceralmente, ciegamente, que la Verdad está en el Orden, el Progreso, la Ciencia, la Prolijidad, el Trabajo y un estilo de vida que llamaremos «pulcro» y si nos hemos apartados de eso no dejaremos de tener una sentimiento de culpa, de ser ángeles caídos, de estar en falta.

En fin, otras generaciones nacieron, crecieron y dan ahora la tónica. La obsolescencia del cine de vaqueros con cowboys impecables, bañados y austeros, castos y confiables, no aconteció por casualidad. Que sus modelos humanos ya no interesaran no fue banal. Todo está conectado. Esa obsolescencia se produjo en paralelo al derrumbe de las morales o actitudes éticas que se asociaban a esa representación cinematográfica de la vida. Vivimos, hoy, en otro universo moral.

En un nivel anecdótico, callejero, casi pedestre, fuimos también testigos de la acelerada desaparición de los rotativos donde dichos personajes y sus valores, que tanto y tan profundamente asimilamos, cobraban existencia. Esta última parte es historia conocida. Se desarrolló principalmente en los años ochenta. Una sala de cine tras otra cerró sus puertas, sus butacas fueron a dar a las ferias persa, sus proyectoras a depósitos de hierro viejo, sus afiches a las manos de coleccionistas y sus recintos, huecos y sórdidos como inmensas caries, acabaron convertidos en templos evangélicos, bodegas, bancos, en cualquier cosa. La industria de exhibición fue herida casi de muerte por la televisión en colores y las cintas de video. El público no fue suficiente para sostener tal número de cines. Recién a mediados de los noventa se vio algún repunte con el surgimiento de cadenas de salas dotadas de mejores acomodaciones, grandes pantallas y una rápida sucesión de estrenos, pero aún hoy dicha recuperación está a años luz de esas décadas de gloria cuando el cine ocupaba un lugar central en el entretenimiento y en el ornato de las ciudades, cuando damas y caballeros llegaban de punta en blanco a sus

funciones, los mocosos nos sumergíamos tardes enteras en los rotativos, la noche del centro de las ciudades resplandecía con sus letreros de neón, la idea de ir a un estreno en la vermouth entusiasmaba y excitaba a todos y cuando revisar las tres grandes páginas de cartelera en *El Mercurio* era un placer y los temas de conversación se repletaban de referencias a películas.

Y no hay nada más que decir. Nada por mi parte, al menos. Lo que he omitido es resultado de mis falencias y no tiene remedio. Algún especialista en cine, uno de verdad, tendrá que venir a corregirme si así se le frunce. Después de todo, he hablado menos de cine que del desmoronamiento de una forma de diversión y del escenario urbano y de costumbres que lo acompañaba y, junto con eso, el ocaso de una generación, de la mía, quizá también de la suya, probable y estimado lector o lectora.

Santiago, 2013-2014

1. Aquí el tráiler o sinopsis. Muérase de miedo: http://www.youtube.com/watch?v=svyPswixryM

2. www.julieadams.biz

3. http://www.amazon.com/Bury-My-Heart-Wounded-Knee/dp/0805086846

4. http://www.youtube.com/watch?v=9-kLvqVw1rw

5. https://www.youtube.com/watch?v=rjb-CUPjGYU

6. http://www.youtube.com/watch?v=1V0Vc5iRoLY

7. http://www.youtube.com/watch?v=lII5rXbxcCs

8. http://www.youtube.com/watch?v=9LdIL5WCso8

9. http://www.youtube.com/watch?v=4iTCDWQXYlY

10. http://viooz.co/movies/9322-zulu-1964.html

11. https://www.youtube.com/watch?v=P9kBzpBm9IE

12. http://www.youtube.com/watch?v=x_BpRTvseeg

13. http://www.megustaleer.cl/ficha/9789562623438/memorias-de-un-amnesico

14. https://www.youtube.com/watch?v=ul2yBfqKgFYok

15. https://www.youtube.com/watch?v=h-IxtDdeL7Y

Edición en formato digital: septiembre de 2014

© 2014, Fernando Villegas
© 2014, Penguin Random House Grupo Editorial
Merced 280, piso 6, Santiago de Chile.

Diseño de la cubierta: Random House Mondadori, S.A.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ISBN: 9789562624343

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.